

Revue des Sciences Humaines

SSH

Échanges littéraires européens

Textes réunis par fiona McINTOSH-VARJABÉDIAN

337 1/2020

Septentrion
PRESSES UNIVERSITAIRES DIFFUSION

337 | 2020

Échanges littéraires européens

Fiona McIntosh-Varjabédian (dir.)



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rsh/786>

Éditeur

Presses universitaires du Septentrion

Édition imprimée

Date de publication : 17 juin 2020

ISSN : 0035-2195

Ce document vous est offert par Bibliothèque nationale de France



Référence électronique

Fiona McIntosh-Varjabédian (dir.), *Revue des sciences humaines*, 337 | 2020, « Échanges littéraires européens » [En ligne], mis en ligne le 01 janvier 2023, consulté le 27 février 2023. URL : <https://journals.openedition.org/rsh/786>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

INTRODUCTION DE LA PUBLICATION

Le numéro prend en compte les frontières mouvantes des échanges culturels en Europe entre le XVI^e siècle et le début du XX^e siècle. L'histoire littéraire a été promue à partir du XVIII^e et du XIX^e siècle avec l'émergence des nations. Les *Cultural studies* aspirent à une conception plus large des phénomènes culturels que ne le faisaient les anciennes histoires littéraires. La nouvelle histoire littéraire européenne s'écrit *contre* l'émergence nationale des lettres.

Revue des Sciences Humaines

Publiée avec le soutien
du Centre National du Livre,
de l'Institut Universitaire de France
et de l'Université de Lille

Fondée en 1927 par Émile Bréhier (historien de la philosophie, membre de l'Institut), sous l'intitulé *Revue d'histoire de la philosophie*, devenue *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation* en 1933 sous l'impulsion de René Jasinski (professeur à l'université de Lille puis à la Sorbonne et à Harvard), la *Revue des Sciences humaines* prend son titre actuel le 1^{er} janvier 1947.

À partir de 1980 elle est successivement et collégialement dirigée par Jean Decottignies (de 1980 à 1995), Philippe Bonnefis (1980-2001), Pierre Malandain (1995-2001), Alain Buisine (1995-2009), Gérard Farasse (1999-2014) et Dominique Viart (depuis 2001).

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

DIRECTEUR DE PUBLICATION : Dominique Viart

CONSEIL ÉDITORIAL : Andrea Del Lungo (Université Paris Sorbonne), Bénédicte Gorrillot (Université de Valenciennes), Morgane Kieffer (Université de Namur), Emilie Picherot (Université de Lille), Nathalie Piégay (Université de Genève), Dominique Viart (Université Paris Nanterre, Institut universitaire de France), Patrick Wald-Lasowski (Université Paris 8), Karl Zieger (Université de Lille).

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION : Karl Zieger

COMITÉ DE RÉDACTION : Jean-Claude Arnould (Université de Rouen), Wolfgang Asholt (Université Humboldt, Berlin), François Berquin (Université du Littoral), Patrick Boucheron (Collège de France), Jean-Max Colard (Université de Lille, Centre Georges Pompidou), Laurent Demanze (Université de Grenoble), Alexandre Gefen (CNRS), Jean Kaempfer (Université de Lausanne), Christian Meurillon (Université de Lille), Jean-Marc Moura (Université Paris Nanterre, Institut universitaire de France), Dominique Rabaté (Université Paris Diderot, Institut universitaire de France), Derek Schilling (Johns Hopkins University, Baltimore), Birgit Wagner (Université de Vienne, Autriche), Jessica Wilker (Université de Lille)

SECRÉTAIRE ADMINISTRATIVE : Chantal Legrand

COMPOSITION : Floriane Duguépéroux

DOCUMENTALISTE : Frédéric Gendre

INTERVENTION GRAPHIQUE : Michel Joulé

Échanges littéraires européens

textes réunis par Fiona McIntosh-Varjabédian

Sommaire

Fiona McINTOSH-VARJABÉDIAN
Littératures européennes, frontières mouvantes
et reconfigurations d'une histoire

Échanges en Europe et pratiques éditoriales avant 1789

Elsa KAMMERER
Rabelais européen. Premières traductions
et constitution d'un « classique »

Catherine DUMAS
La constitution d'un nouveau répertoire, ou la réécriture
« à la française » de *comedias de enredo* (1640-1660)

Sandro JUNG
Les Saisons de Thomson : mobilités textuelles
et étude bibliographique des échanges iconographiques

Échanges culturels du romantisme britannique

Fiona McINTOSH-VARJABÉDIAN
Scott et le roman : une approche cosmopolite et critique
dans la tradition des Lumières écossaises

Eric DAYRE
Coleridge literarius : un poème de deux

Nouveaux échanges au sein d'un monde globalisé

Anne-Gaëlle WEBER
Éditions et traductions en Europe du troisième voyage de Cook
(1780-1850) : enjeux littéraires, scientifiques et politiques

Dominique PEYRACHE-LEBORGNE
Foyers lointains du romantisme, de Madame de Staël
à Esteban Echeverría et Johann Moritz Rugendas

Livres reçus

Jean-Frédéric CHEVALIER
Fiona McINTOSH-VARJABÉDIAN
Jean SEROY

FIONA MCINTOSH-VARJABÉDIAN

Littératures européennes, frontières mouvantes et reconfigurations d'une histoire

Introduction

Le système scolaire et les divisions disciplinaires universitaires, jusqu'à la bibliographie annuelle du *Modern Language Association*, juxtaposent les différentes littératures nationales. Les littératures française, américaine, allemande, anglaise, espagnole, chinoise --et toute liste exhaustive ne manquerait pas d'être longue--, se côtoient dans les institutions savantes. Ces corpus de textes littéraires ont été promus de façon systématique à partir du XIX^e siècle au sein de politiques nationales, parfois même dès le XVIII^e siècle, j'en veux pour preuve la *Bibliothèque françoise, ou Histoire de la littérature françoise* de l'abbé Goujet (1740-56) ou le *Tableau historique des gens de lettres, ou Abrégé chronologique et critique de l'histoire de la littérature française*, de l'abbé de Longchamps (1767-1770), dans le domaine britannique l'ouvrage de John Berckenhout *Biographia Literaria, or a Biographical History of Literature, containing the lives of English, Scotch, and Irish authors, from the dawn of letters in these kingdoms to the present time, chronologically and classically arranged* (1777), pour l'Espagne enfin l'*Historia literaria de España* (1766) de Pedro Rodriguez Mohedano et de Raphaël Rodriguez Mohedano. L'étude des langues et cultures étrangères a souvent renforcé ces distinctions. Ainsi, un des premiers ouvrages en France qui identifie la littérature anglaise comme un objet global digne d'être étudié, l'*Histoire abrégée de la littérature*

anglaise, depuis son origine jusqu'à nos jours de Charles Coquerel (1828) vient saluer le « réveil de la belle littérature en Europe », parle d'histoire littéraire d'une nation » comme « l'histoire de la naissance, du développement et des mérites de tous les ouvrages dans lesquels le langage a servi de ministre de l'imagination. »¹ La connaissance de la littérature de l'autre est ressentie comme un moyen indispensable pour comprendre comment l'autre pense et comment la langue contribue à sa manière d'imaginer le monde. On l'isole donc comme une entité spécifique, même si on reconnaît les échanges et les influences au sein de la République des lettres.

Mais cette structuration disciplinaire et ses fondements sont aujourd'hui mis en cause. La place de la littérature a régressé dans l'apprentissage des langues et paraît aux yeux de certains comme un frein pour accéder à la vraie langue vivante et orale, par opposition à une culture patrimoniale ressentie comme excessivement figée. Cette orientation pédagogique majeure qui disqualifie un rapport prétendument élitiste à la langue et à la culture ne touche pas seulement la France. Les *Cultural studies* aspirent à une conception plus large des phénomènes culturels et, partant, ces études prendraient plus en compte la diversité des formes de la culture populaire que ne le faisaient les anciennes formes d'histoire littéraire. Le nationalisme sous-jacent aux études littéraires traditionnelles constitue un autre motif de discrédit majeur. En France, elles auraient répondu notamment aux exigences politiques de la Troisième république et à sa volonté de revanche² ; en ces temps de construction européenne et d'idéal européen, cette orientation peut-elle être encore pertinente ?

La question semble, le plus souvent, n'être que rhétorique. On le voit bien en examinant les Histoires européennes qui ont été écrites ces dernières années parallèlement à la construction européenne elle-même, car elles s'accompagnent d'un message assez facile à décoder. La nouvelle histoire littéraire européenne s'écrit *contre* une émergence nationale des lettres qui s'est dessinée à partir de la marginalisation progressive du latin, comme le souligne notamment Gisèle Sapiro : « Malgré un héritage prestigieux, l'espace intellectuel européen peine à émerger. Les obstacles à sa formation s'inscrivent dans l'histoire de la constitution des États-nations, qui a

1. — Charles Coquerel, *Histoire abrégée de la littérature anglaise, depuis son origine jusqu'à nos jours*, Paris, L. Janet, 1828, respectivement p. 1 et 7-8.

2. — Voir notamment Michel Leroy, « La littérature française dans les instructions officielles au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2002/3 (Vol. 102), p. 365-387. DOI : 10.3917/rhlf.023.0365. URL : <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2002-3-page-365.htm>.

désintégré la communauté savante européenne, qui communiquait dans une même langue : le latin. »³ L'Europe est ainsi frappée par la malédiction de Babel et, pire, si l'on regarde de près le raisonnement, c'est la démocratisation progressive de la littérature ainsi que « l'essor du marché du livre »⁴ qui en sont la cause et aboutissent à la nationalisation des cultures. Les premières lignes de *L'Espace intellectuel en Europe* sont à cet égard extrêmement pessimistes. Le pessimisme se confirme par la suite puisque Gisèle Sapiro poursuit enfin, en évoquant comment, à partir de cette période de *vernacularisation*, les circulations lettrées en Europe se sont développées sur fond de compétition internationale⁵. Or lorsqu'on considère les lettres et les sciences humaines sous l'angle des luttes pour la suprématie nationale, elles se trouvent entachées, dans ce discours panoramique, par le discours et, dans la construction même de l'ouvrage, de la double marche vers la guerre des années 1870 à 1914 et celle des années 30. À la fin de l'enthymème, le lecteur est amené à conclure de façon téléologique et par un vaste raccourci que l'élargissement progressif des cercles de la culture lettrée, rendue possible par l'emploi de la langue vulgaire à la place du latin, a participé activement à la compétition entre les nations. Avec une telle présentation de l'histoire longue européenne, on saisit pourquoi il y aurait urgence à écrire cette histoire culturelle et littéraire autrement.

C'est précisément ce que Jean-Claude Polet a voulu faire, en choisissant la forme de l'anthologie littéraire pendant les années 90, – soit après la signature du traité de Maastricht – et au début des années 2000. En effet, lorsqu'il revient sur le vaste projet du *Patrimoine littéraire européen* en 2002, il souligne combien il a cherché, par ce format, à allier à la fois la liberté qu'offre la sélection et la contextualisation historique, qui semble bien un mal nécessaire pour qui voudrait comprendre « l'avènement des œuvres et des auteurs dans l'histoire de la littérature »⁶. Pourquoi parler ici de mal nécessaire ? Ne nous retrouvons-nous pas limités à nouveau par le cadre national que nous sommes censés interroger dès lors qu nous prétendons à bâtir un patrimoine européen ? La métaphore de Polet est éloquente : « Et cette question, éminemment historique, dépasse de loin l'histoire de l'historiographie

3. — *L'Espace intellectuel en Europe, De la formation des États-nations à la mondialisation XIX^e-XXI^e siècle*, éd. Gisèle Sapiro, Paris, La Découverte, 2009, p. 5

4. — *Idem*.

5. — *Ib.*, p. 6.

6. — Jean-Claude Polet, « Périodisation et grands ensembles littéraires. Limites nationales et cohérences transversales », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2002/5 (Vol. 102), p. 736. DOI 10.3917/rhlf.025.0733

littéraire qui est, à vrai dire, une discipline très récente, puisque, jusqu'il y a peu, d'État en État et de moment en moment, c'étaient les États-nations qui constituaient, sur des fondements essentiellement politiques, les consciences et les cohérences d'histoire. Et la littérature n'a pas échappé à ces écrivaines. »⁷ Toutefois, la diversité même des langues constitue un point d'achoppement à ce beau projet, Polet se doit d'expliquer pourquoi il a choisi de privilégier le français au risque qu'un tel choix représente sans nul doute une limite à toute présentation panoramique. Si Ursula Keller rend également compte de cette injonction à écrire l'histoire autrement qu'elle lie aux évolutions politiques récentes en Europe, elle met en lumière les difficultés qu'un tel projet engendre dès lors que l'on souhaite ne pas sacrifier la diversité culturelle européenne, qui fait également la richesse du Continent, à l'injonction bruxelloise⁸.

Aussi comprend-on mieux l'aporie qui guette une telle histoire transnationale telle qu'elle a été posée par Nicolas Rousselier dès 1993 : si, comme on l'a vu, Gisèle Sapiro regrette l'éclatement européen, l'historien se demande s'il est possible de sortir du cadre national, au moment précisément où l'Acte unique vient d'être signé⁹. *In fine*, s'il y a eu des effets de coïncidences, c'est-à-dire, des événements qui ont touché divers pays en même temps, et même des effets d'influence entre les nations, cela ne signifie pas, pour Rousselier, que l'on puisse sortir du cadre des États¹⁰. Des histoires transnationales, plutôt thématiques, existent, et l'histoire des lettres et de la culture en fait partie, mais l'effet de juxtaposition et d'éclatement demeure car « [à] travers ces courants, ce sont finalement les spécificités des aires nationales, infranationales ou plurinationales qui se dégageront, non une histoire centrée et unifiée »¹¹.

Le séminaire transfrontalier (*European literature on the move* ou *ELMO*) qui s'est tenu à l'Université de Lille 3 et à l'Université de Gand de 2013 à 2015, a cherché à surmonter l'aporie d'une sorte d'histoire européenne unifiée de façon artificielle et, de ce fait, aussi réductrice que les approches critiques strictement

7. — *Ibid.*, p. 737. Je souligne.

8. — Ursula Keller, *Writing Europe: What is European about the Literatures of Europe?* Nouvelle édition [en ligne]. Budapest, Central European University Press, 2003 (généré le 18 août 2016). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/proxy.scd.univ-lille3.fr/ceup/1611>>. ISBN : 9786155053986.

9. — Nicolas Rousselier « Pour une écriture européenne de l'histoire de l'Europe », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 1993, vol. 38 n° 1, p. 74

10. — *Id.*, *ibid.*, p. 75

11. — *Id.*, *ibid.*, p. 77-78.

nationalistes de naguère. C'est pour cette raison que le point de départ théorique qui a été le nôtre correspondait moins à une volonté farouche de nous opposer aux frontières, qu'à les interroger, en mettant l'accent sur les réseaux et sur les échanges transnationaux qu'ils soient matériels, liés notamment à l'histoire du livre, ou symboliques, liés à l'expansion de modèles littéraires. En effet, l'histoire strictement nationale offre une vision qui est elle-même incomplète et réductrice, même si, comme le souligne Rousselier, la contextualisation des événements et du canon littéraire passe nécessairement par la nation aussi. La géographie et l'histoire des Flandres nous rendaient particulièrement sensibles aux passages de frontières en ce que celles-ci sont mouvantes, car Lille a été, comme Gand, une possession espagnole, alors que Tournai garde encore les traces, dans son architecture, de l'empreinte de Louis XIV. La région est au centre, pour reprendre la métaphore de Frédéric Barbier, de la « dorsale européenne » qui va des Pays-Bas du Nord à la Lombardie, une zone où, dès le ^{xv}^e siècle, les échanges de capitaux, de connaissances, d'hommes et de savoir-faire sont intenses¹². La zone recouverte par les Pays-Bas espagnols ou frontalière avec ceux-ci cadre mal avec une lecture strictement nationale. Pour ne donner qu'un ou deux exemples, qui ont été abordés lors de nos discussions : Anvers était un centre important pour l'édition espagnole et fournissait à l'Espagne des livres aux qualités typographiques reconnues et supérieures aux productions de la péninsule ibérique, ses imprimeurs ont aussi publié en italien, français, aux côtés du flamand et de l'espagnol¹³ ; Cambrai et Douai étaient des villes culturelles étroitement liées à la Contre Réforme et aux combats idéologiques menés contre les États et régions protestants. Douai, dont l'université avait été fondée par Charles Quint¹⁴, produisait les ouvrages catholiques à destination du marché clandestin anglais. Le cadre national peut-il être pertinent lorsque l'émergence de la Belgique, telle que nous la connaissons, date du ^{xix}^e siècle et que la question linguistique reste très épineuse ? Ce point de départ ne signifie pas cependant que nos travaux aient été consacrés à des problèmes de culture régionale, comme le montrent à la fois les travaux dirigés par Jürgen Pieters du centre GEMS (*Group for*

12. — Éd. Frédéric Barbier, István Monok, *L'Europe en réseaux Vol. 4. Contribution à l'histoire intellectuelle de l'Europe*, « Introduction », Leipzig, Leipziger Univ.-Verl., Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2008, p. 8.

13. — Mercedes Blanco, « Les langues vernaculaires à l'âge d'or de l'imprimerie anversoise. L'officine espagnole de Martin Nutius (1542-1558) », in *Imprimeurs et Libraires de la Renaissance, le travail de la langue*, éd. Elsa Kammerer, Jan-Dirk Müller, Genève, Droz, 2015, p. 151.

14. — L'Université de Lille en est l'héritière.

early modern studies) de l'Université de Gand, ceux du *Centre for the Study of Text and Print Culture* de Sandro Jung, ainsi que les recherches menées par Eurolab à Lille 3 par Elsa Kammerer sur les langues vernaculaires ou sur l'écriture de l'Histoire par Fiona McIntosh-Varjabédian au sein de l'équipe lilloise Alithila (*Analyses Littéraires et Histoire de la Langue*). Mais la complexité de l'histoire régionale et la situation transfrontalière elle-même nous ont ouvert les yeux sur cette nécessité d'écrire l'histoire littéraire autrement. En effet, les nations, telles que nous les connaissons aujourd'hui ne permettent pas de rendre parfaitement compte des réseaux effectifs qui ont pu exister entre les gens de lettres, au-delà des limites à la fois linguistiques, politiques et religieuses.

Le tableau tel qu'il a été brossé par Gisèle Sapiro mérite donc d'être nuancé, notamment parce que son ouvrage se centre sur le XIX^e et le XX^e siècle, ce qui l'amène à laisser quelque peu de côté les circulations qu'on pourrait grossièrement qualifier d'ancien régime. L'approche d'Ursula Keller était également plus centrée sur le XX^e siècle et sur les grandes coupures européennes induites par les guerres et l'opposition est-ouest. Notre point de vue est plus diachronique sans qu'il soit possible pour nous de prétendre à la même exhaustivité que les travaux de Jean-Claude Polet. Partant de la Renaissance, moment clé du développement des langues vernaculaires, nous avons terminé notre parcours avec un aperçu de l'exportation de l'esthétique romantique en Amérique du Sud. Tant notre point de départ que notre point d'arrivée sont sous le signe de l'ouverture à la culture de l'autre par la traduction et l'adaptation.

En effet, le processus de vernacularisation à la Renaissance, s'il n'était pas dénué d'arrière pensée politique, ne fonctionnait pas sous la forme d'une pratique exclusive de la langue et de la culture. On me permettra de développer quelque peu ce point. Le polyglottisme était de mise à la fois à la cour et dans les pratiques des marchands. Comme le soulignent Elsa Kammerer et Jan-Dirk Müller, « la conjuration de Babel passe par l'aptitude à parler toutes les langues »¹⁵, c'est donc une période où le plurilinguisme est largement répandu dans l'aristocratie, la bourgeoisie marchande et les milieux savants. La résistance du latin dans les milieux lettrés, le polyglottisme des élites ne pouvait pas manquer d'encourager une circulation des textes au-delà des seules frontières nationales et une langue prouve sa valeur par sa capacité de traduire d'autres langues

15. — Elsa Kammerer, Jan-Dirk Müller, « Avant-Propos », in *Imprimeurs et Libraires de la Renaissance, le travail de la langue*, op. cit., p. 12.

culturellement prestigieuses. Elizabeth Ire, qui, à l'origine, n'était pas promise à régner, et c'est ce qui rend son exemple plus emblématique encore, parlait l'italien, le français, le latin, le grec, elle connaissait l'espagnol ainsi que l'hébreu. Dans sa correspondance privée avec Catherine Parr, sa belle-mère, elles utilisaient l'italien¹⁶. Parallèlement au polyglottisme à proprement parler, les livres multilingues à destination des marchands ont fait partie des premiers livres imprimés, et Jean Balsamo fait état de véritables prouesses éditoriales où un texte italien et sa traduction allemande, latine, espagnole et françaises se trouvent reproduits sur deux pages¹⁷. Les frontières linguistiques ne devaient pas être un frein ni dans les négociations marchandes, et les glossaires fournis dépassaient le minimum vital du voyageur moderne à l'étranger, ni dans les échanges culturels, car pour mesurer la supériorité d'une langue dans un domaine, il faut pouvoir la comparer aux autres.

Ainsi le développement de l'imprimerie s'est fait dans des cadres nationaux, comme en témoigne Caxton en Angleterre, mais cela s'est accompagné de nombreuses traductions, comme le prouve Caxton lui-même : l'imprimerie a suscité une forte hausse dans la demande de textes et le marché intérieur en quelque sorte ne pouvait répondre seul à la demande ; parallèlement, on assiste à la création de véritables centres européens pour l'impression des ouvrages¹⁸. À partir de 1458, l'imprimerie s'est développée en Europe par contacts et réseaux comme le souligne Henri-Jean Martin « [L]es premiers compagnons de Gutenberg, Fust et Schöffer, commencent à quitter Mayence [...]. Munis d'un matériel léger, ils vont de ville en ville, au gré des commandes, suscitant à leur tour des émules, jusqu'au jour où ils trouvent un lieu propice pour s'établir définitivement¹⁹. » À partir de là, l'imprimerie apparaît à Cologne en 1464, puis à Bâle et Augsbourg (1468) ou à Nuremberg (1470). Le mouvement gagne l'Italie en 1464. En 1469, c'est la République de Venise. De 1470 à 1473, le mouvement s'étend

16. — Voir notamment l'article « Elizabeth, 1466-1503 », *Oxford Dictionary National Biography* <http://www.oxforddnb.com.proxy.scd.univ-lille3.fr/view/article/8636?docPos=8>; voir également Carlo M. Bajetta, « Editing Elizabeth I's Italian Letters », *Journal of Early Modern Studies*, n° 3 (2014), p. 41-68, <http://www.fupress.com/bsfm-jems>

17. — Jean Balsamo, « Langues et typographie », in *Imprimeurs et Libraires de la Renaissance, le travail de la langue*, op. cit., p. 126-127.

18. — *Histoire comparée de littérature de langues européennes, L'époque de la Renaissance (1400-1600)* éd. André Stegmann, Eva Kushner, Tibor Klaniczay, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Co. 2009.

19. — Henri-Jean Martin, « Les débuts de l'imprimerie », *Histoire comparée de littérature*, op. cit., p. 140-141.

à la France, aux Pays-Bas et à la Hongrie. En 1474, c'est le tour de Cracovie. Enfin, en 1476, l'Angleterre est touchée. Ce mode de développement dépend certes d'une forme d'émulation entre les villes et les nations mais ce mouvement centrifuge de la technique et de la connaissance n'a pas eu pour effet de couper les différents centres d'édition les uns des autres car

[...] pour se lancer dans de telles entreprises, il fallait disposer de capitaux importants, et, pour écouler tant de volumes en un temps où les liseurs étaient relativement peu nombreux et épars, il convenait de recourir à des réseaux commerciaux organisés. Aussi, nos typographes, qui sont souvent attirés dans leurs pérégrinations par des ecclésiastiques [...] désireux de multiplier bréviaires et missels, ou par des mécènes humanistes souhaitant avant tout promouvoir une meilleure connaissance des lettres anciennes, finissent par passer tôt ou tard sous la coupe d'hommes d'affaires qui se font marchands-libraires, lorsqu'ils ne trouvent pas de capitaux pour assumer eux-mêmes ce rôle. D'autre part, les officines qui s'installent en des lieux d'accès facile, d'où l'on peut faire venir aisément du papier et à partir desquels on peut faire circuler sans difficultés ces marchandises lourdes et fragiles que sont les bailes de livres, se trouvent tout naturellement avantagées. Ces quelques faits expliquent pourquoi les trois plus grands centres d'édition européens furent dès 1490 Venise, riche port marchand, porte de l'Italie, d'où l'on accédait facilement en Allemagne, Paris, grande cité intellectuelle et marché incomparable, mais aussi Lyon, ville de foires où l'argent abondait, nœud de communications routières et fluviales²⁰.

Les conclusions de Frédéric Barbier sont les mêmes. D'autres conséquences s'ensuivent, à savoir que certains centres éditoriaux ont acquis rapidement le droit de publier des livres étrangers, preuve s'il en est que *vernacularisation* et promotion de la langue ne signifient pas fermeture, comme le montre l'article d'Elsa Kammerer, contenu dans ce volume. Elle s'arrête notamment sur le cas de Fischart et sur les prouesses langagières auxquelles il s'est livré pour traduire Rabelais en allemand : « [...] les premières traductions de Rabelais ne sont pas le résultat d'une confrontation binaire entre un original et sa traduction, mais le fruit d'une circulation de textes composés en plusieurs langues (français, allemand, anglais, néerlandais) et confrontées entre eux de façon simultanée. » La traduction n'est pas copie, mais presque une recreation inventive à l'échelle européenne, qui peut se comprendre d'un côté par un état des langues dans lequel il est encore possible de puiser dans plusieurs dialectes, de l'autre par l'existence de réseaux transnationaux.

20. — *Ibid.*

Cependant, au XVIII^e siècle, les langues, et en particulier le français, entrent dans un processus de normalisation. On connaît les vers célèbres de Boileau vantant l'arrivée de Malherbe (« Par ce sage écrivain la langue réparée / N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée »), mais est-ce que cette épuration de la langue marque la fin de la « traduction inventive » si riche au XVI^e siècle ? La scène parisienne peut nous offrir des éléments de réponse. En effet, les « comédies à l'espagnole », antérieures à Molière, rencontrent un certain succès auprès du public, et ces pièces sont représentées au théâtre du Marais et à l'Hôtel de Bourgogne, jouées par les meilleurs acteurs du moment. Comme le souligne Catherine Dumas, il s'agit moins de traductions que d'adaptations : « les actions de ces pièces sont régularisées, puis « naturalisées » par la mise en place d'équivalences, ce qui tend objectivement à les inscrire dans une logique d'appropriation culturelle ». La rivalité entre la France et l'Espagne explique mal ce besoin de franciser la matière espagnole, car les échanges entre les deux pays sont très nombreux, malgré les aléas politiques. La quête du succès prime sur le besoin d'afficher une forme d'originalité ou d'authenticité. Les emprunts et leurs adaptations obéissent à une logique pragmatique avant tout « d'efficacité théâtrale ». Si l'histoire littéraire a longtemps négligé ce répertoire et cet apport, c'est aussi parce qu'elle a cherché à minimiser la part de calcul commercial dans la diffusion des œuvres et dans la vie culturelle, préférant mettre en avant le nom de quelques figures littéraires emblématiques et le génie de chacun.

Dès lors, dans cette entreprise de réappréciation de l'histoire littéraire, il convient de mettre en lumière les dimensions collectives à l'œuvre ainsi que l'existence de véritables logiques de marchés. Les importations de textes et d'images répondent à la fois à des soucis économiques et à des curiosités culturelles. L'existence de réseaux éditoriaux transnationaux s'est prolongée au-delà de la Renaissance, comme le montre l'exemple des illustrations pour les *Saisons* de Thomson au XVIII^e que Sandro Jung développe dans son article. Les images peuvent être importées ou au contraire faire l'objet de nouvelles commandes par les éditeurs étrangers qui publient les traductions d'ouvrages à succès. Partant de cas précis, Jung fait état des circuits éditoriaux entre l'Angleterre, la France et l'Allemagne et met l'accent sur la nécessité qu'il y a eu ou non d'adapter les images à un nouveau public et à de nouveaux usages. L'iconographie, qui a aussi une fonction décorative importante, révèle des styles que le lectorat identifie comme étrangers. Aussi l'illustration, objet de luxe, circule-t-elle en Europe et même en Amérique, grâce aux libraires-imprimeurs qui les réutilisent pour

réduire les coûts de production des livres et des estampes, mais en même temps, elle est soumise à des réinterprétations et à des modifications (effacements, changements de cadres) pour tenir compte du nouveau public cible, de ses goûts, de ses attentes et de son code de valeurs. À ce titre, on peut parler d'un travail de TRADUCTION par l'image, avec son lot d'infidélités, d'adaptations et de trahisons par rapport au texte qui l'a inspiré : « Par-dessus tout, ces traductions adaptaient fréquemment la langue et les idées des textes dans un nouveau médium pour les accommoder aux conceptions du décorum en vigueur et les ajustaient aux pratiques culturelles et sexuelles qui étaient spécifiques à la nation cible ». Dans ce jeu d'adaptation et de réinterprétation, le texte et l'image peuvent changer de statut : l'objet de luxe, voire de collection pour acheteur averti et fortuné, peut se retrouver détourné de son usage et sa destination premiers dans des almanachs qui le rapprochent d'une culture plus populaire, largement diffusée. Au fond l'image devient presque commune à un lectorat et à des amateurs répartis dans un cercle transnational assez étendu.

Les réseaux éditoriaux, avec les impératifs commerciaux qui sont les leurs, représentent une donnée majeure pour comprendre comment les textes, mais aussi les images ont pu circuler en Europe. Les libraires créent donc un espace de références qui est à la fois commun mais également différencié car il s'agit de répondre aux goûts du nouveau public cible et à susciter dans certains cas un désir d'émulation. On peut ainsi déceler un processus qui n'est pas celui de la compétition pure et de l'exclusive, mais qu'on pourrait résumer par un schéma en quatre temps : échanges-réappropriation-recréation-émulation.

Même au sein d'une seule aire culturelle, les publications réflexives sur la littérature sortent du cadre strictement national et restituent un paysage intellectuel fait de comparaisons et de différenciations successives. C'est particulièrement vrai pour le théâtre avec la *Dramaturgie de Hambourg* (1767-69) de Lessing qui commente longuement le théâtre français et anglais. Comme le rappelle également Christine Mondon, les *Volkslieder* de Herder (*Stimmen der Völker in Liedern*), publiés dix ans plus tard, témoignent « d'un nouvel universalisme, se nourrissant des analogies entre les chants d'époques et de peuples différents »²¹.

21. — Christine Mondon. « Le mythe du peuple : de Herder aux romantiques de Heidelberg » in *Le peuple, mythe et réalité* [en ligne] Jean-Marie Paul (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007 (généré le 12 mai 2019), §6. Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org.ressources-electroniques>.

Plus avant dans le XIX^e siècle, Scott, qui a été à la fois un grand lecteur des auteurs allemands et un antiquaire passionné d'histoire locale, combine à son tour dans sa réflexion littéraire un point de vue transnational avec une histoire des textes qui réserve une place de choix aux littératures du Nord. En effet, comme d'autres avant lui, Walter Scott constate que la filiation antique ne suffit pas à justifier le roman qui est devenu un genre véritablement européen. Il se plaît à trouver les racines de ce genre à la fois dans les romans de chevalerie, les romans baroques et dans une nouvelle littérature du nord, celle des *skaldes* et des bardes. La valeur de l'ancien se lit certes au travers de l'essai, mais il s'agit d'une ancienneté redessinée, plus large que celle qui est offerte par l'antiquité grecque et latine, une ancienneté dans laquelle les Barbares du nord ont pu jouer un rôle. Fiona McIntosh-Varjabédian le rappelle : « Romans et récits grecs ou persans, voire épopées grecques, latines, germaniques trouvent leur place dans la généalogie : la fiction comme le roman prennent un sens englobant en tant que production narrative d'imagination, en vers ou en prose, peu importe. » Scott n'est pas le seul à avoir produit ce type de justification en particulier en Grande Bretagne : Clara Reeve et John Dunlop l'ont fait avant lui et on peut déceler une parenté intellectuelle entre cette valorisation des récits et poèmes *skaldiques*, des sagas et du folklore et le *De l'Allemagne* de Germaine de Staël. L'Europe moderne ne se voit plus en ce début du XIX^e siècle comme l'héritière de la seule Rome, son centre se déplace vers les pays du Nord, ce qui se traduit par une redéfinition de la carte des influences et des importations littéraires, des mœurs et des attentes mais, aussi, par une redéfinition de ce qu'est la littérature et de ce qu'elle peut faire.

Mais au pessimisme de Scott concernant la fiction, qu'il voit comme une activité progressivement dégradée, commerciale, répondent les réflexions d'ordre presque théologique et ontologique que l'on trouve sous la plume de Coleridge. Le poète a été un grand lecteur de penseurs allemands, et notamment de Schelling, d'où il tire son approche de la création philosophique. Le titre, *Biographia literaria* est un détournement à la fois du titre de John Berckenhout, et une réinterprétation de la *Biographia Classica* (1740) ou la *Biographia Dramatica* (1782, 1802 et 1803). Ces ouvrages témoignent d'une « fascination culturelle aux intersections de la littérature et de la biographie »²² dans l'aire

univ-lille.fr/pur/32565>. ISBN : 9782753546561. DOI : 10.4000/books.pur.32565

22. — Adam Roberts « Introduction », in Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* [1817], Édimbourg, Edinburgh University Press, 2014, p. xiii.

britannique : les vies des auteurs et les vies des personnages qui leur ont servi de sujet sont comprises comme des moyens privilégiés pour accéder à l'activité littéraire, passée et présente. La particularité de Coleridge est de transformer la forme biographique en autobiographie, de substituer à la collection de noms propres son propre point de vue, afin de donner une unité à ses réflexions. Mais ce retour sur lui-même ne signifie pas fermeture : l'ouvrage s'ouvre sur une citation de Goethe et des *Propylées* (1798), en allemand, traduite sur la même page par l'auteur. La citation met en avant l'amitié littéraire et un cercle cultivé que Goethe veut voir s'étendre. Eric Dayre examine les chapitres clefs de la *Biographia literaria* et commente *the willing suspension of disbelief* auquel on résume, sans toujours comprendre l'expression, la conception coleridgienne de la poésie et de l'imagination. Au centre de l'acte théorique, il y a l'échange rêvé par Goethe et mis en exergue, que ce soit avec Wordsworth ou avec tous les lecteurs et interlocuteurs potentiels. Comme le souligne Eric Dayre : « Dans le chapitre XIII, c'est seulement à la suite de la transmission et de la retranscription de la lettre de « l'ami » que l'auteur consent à livrer sa double définition de l'imagination. » Que signifie le *locus amoenus* d'une lettre amicale ? C'est à la fois le « symbole échangé et échangeable du pli littéraire », une recreation du motif antique de la *philia* pour laquelle l'auteur « invente des lettres qui n'ont jamais été écrites, et nous renvoie à des amis qui n'ont peut-être jamais existé mais qui pourraient exister partout et à tout moment : à des lecteurs vraisemblables et possibles qui continuent l'amitié. » C'est pourquoi Eric Dayre parle d'« anthropologie poétique » où se mettent en scène les échanges (le chapitre VIII renvoie explicitement à Descartes, Spinoza, à Leibnitz, le suivant à Giordano Bruno, à Kant et à Schelling), les dédoublements et les dialogues qui constituent et régulent la vie humaine ainsi que la vie littéraire elle-même.

Aussi est-il frappant de voir comment s'établissent, au sein de l'espace européen, des références communes grâce aux échanges lettrés, aux ouvrages des penseurs et à des formes de diffusion plus larges qui en vulgarisent les résultats et les représentations. Comme le montre à son tour Anne-Gaëlle Weber, les traductions, notamment des *Voyages de Cook*, permettent de créer un genre à mi-chemin entre la glorification romanesque du voyageur et la leçon de choses à destination de la jeunesse européenne. C'est dans ce genre que d'autres voyageurs sont invités à se fondre et à contribuer à leur tour. Par les buts mêmes de ces écrits, le lecteur européen est placé dans un monde ouvert, dans un espace symbolique en voie de globalisation. Ce n'est pas l'auteur des *Voyages* qui

est à l'origine du genre, mais c'est bien le résultat d'une conscience commerciale d'éditeurs allemands, français, anglais car « [l]a multiplication des éditions originales intitulées « Voyage de Cook » et des traductions de ces textes contribue, en effet, à transformer ce titre en une catégorie générique regroupant de multiples récits et de multiples auteurs, identifiés pourtant à « Cook ». Le genre, du fait de son hybridité et de ses références savantes, pose de nombreux problèmes de traduction et de transposition : il faut souvent créer le vocabulaire technique, trouver des équivalents pour désigner les nouvelles espèces qu'elles soient végétales ou animales et transposer l'argot des matelots. Il s'agit à la fois de créer, malgré les barrières de la langue, des références nouvelles communes et, par de fausses traductions, d'« invalider la pertinence scientifique des observations de leurs prédécesseurs. » Le genre est autant une invitation à l'émulation, voire à la compétition au sein des nations européennes de l'ouest, pour faire de nouvelles découvertes qu'une promesse de divertissement pour un large public qui ne voyagera jamais.

Si, pour l'école romantique, nous l'avons vu, l'amitié est devenu un modèle d'un possible renouvellement littéraire, il s'agit avant tout d'un idéal paradoxal. Cet idéal a habité les écrivains qui s'inventent de nouvelles relations avec leur lectorat au moment où, de fait, il est devenu plus hétérogène que par le passé. La réalité, elle, est davantage marquée par des prises de position politique, comme le montre Dominique Peyrache-Leborgne : dans l'expansion européenne, et en particulier vers l'Europe du Sud, puis américaine, il y a la même volonté de lutter contre les scléroses politiques et littéraires, les replis culturels, volonté qui se traduit par des réinterprétations, qui se veulent néanmoins nationales, des exemples littéraires tirés du Nord de l'Europe et de la France : « Si, de l'Espagne et du Portugal nous regardons alors vers des foyers plus lointains, nous constatons que le romantisme d'Amérique latine s'est construit, significativement, en lien avec l'Angleterre, la France et les pays de langue allemande, beaucoup plus qu'à travers un contact direct avec les pays colonisateurs, l'Espagne et le Portugal, dont les politiques hégémoniques étaient fortement contestées » Sur ce plan, on peut parler, comme le fait Dominique Peyrache-Leborgne de « cosmopolitisme » et de « multiculturalisme » du romantisme. Les transferts culturels portent un éclairage nouveau sur la manière dont les concepts, notamment ceux de Coleridge et de Germaine de Staël, ont été internationalisés et sont devenus des fondateurs de la modernité. En effet, ces échanges cristallisent les désirs d'« indépendance face à deux types d'hégémonie : hégémonie des modèles artistiques issus du classicisme et

du néo-classicisme, et despotisme politico-culturel de certaines monarchies européennes, qui étaient aussi, notamment pour les nations du Nouveau Monde, des puissances coloniales. » C'est pourquoi, nous reprendrons les mots d'Alain Vaillant à la suite de Dominique Peyrache-Leborgne elle-même :

Venant après la première vague de découvertes et d'explorations qui commence avec la Renaissance, le romantisme marque donc les vrais débuts de la mondialisation culturelle, en dehors des liens de dépendance imposés par la domination coloniale²³.

On peut parler de « synchrétisme parfaitement réussi » entre romantisme européen et romantisme « créole » ou « national ».

Le synchrétisme auquel on assiste tout au long du volume, mais plus encore dans ce dernier article, apporte ainsi une forme de démenti au pessimisme de Gisèle Sapiro : la diversité des cultures, des langues et des littératures européennes a su aussi échapper à des nationalismes exclusifs et destructeurs. Les réseaux et les affinités électives qui se sont créés ont pu aussi être à la source d'une émulation créatrice qui se voulait, dans le cas du Nouveau Monde ou des États ibériques, profondément libératrice.

Les circuits d'éditeurs et d'imprimeurs ont permis, depuis la Renaissance, la création d'un marché qui n'est pas unique, malgré la création de références iconographiques, textuelles et scientifiques communes car l'augmentation des échanges et la complexification des circuits à laquelle on assiste notamment au XVIII^e siècle se sont accompagnées de réappropriations nationales et régionales, d'efforts incessants pour cibler de nouveaux publics, culturellement ou socialement différents. La créativité des Modernes et des Romantiques est faite d'emprunts et d'une géographie des sources potentielles élargie qui renvoie en partie à l'expansion des circuits commerciaux ; les mécanismes littéraires de réappropriation reflètent les pratiques des éditeurs parce qu'il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, de satisfaire le public en lui apportant du nouveau pour lutter contre des formes de scléroses et de lassitude, tout en le rassurant grâce à des schémas anciens qu'il est à même de reconnaître. Ce parallèle entre des pratiques créatrices et des pratiques commerciales explique certainement le pessimisme désabusé d'un Scott qui souligne le caractère mercantile de la création littéraire. D'autres, plus idéalistes, comme les auteurs du Sud et du Nouveau Monde, revendiquent pleinement ces pratiques y voyant avant tout une source de libération.

23. — « Pour une histoire globale du romantisme », in *Dictionnaire du romantisme*, sous la direction d'Alain Vaillant, Paris, Éditions du CNRS, 2002, p. XCII.

*Échanges en Europe
et pratiques éditoriales
avant 1789*

Rabelais européen

Premières traductions et constitution d'un
« classique » (J. Fischart, Th. Urquhart,
N. J. Wieringa, P. Le Motteux, 1575-1694)

Dès leur parution, les romans rabelaisiens, rapidement érigés en modèles de satire, mais aussi d'inventivité verbale et d'érudition facétieuse, font l'objet, en France comme à l'étranger, d'imitations, d'emprunts, de parodies, et deviennent ainsi la source de nombreux textes en prose ou en vers, le plus souvent satiriques ou farcesques¹. Ces premières vagues de « à la manière de », que

1. — Pour un panorama général de la réception européenne de Rabelais : Guy Demerson, Myriam Marrache-Gouraud, *François Rabelais* (Bibliographie des Ecrivains français 32), Paris, Memini, 2010, p. 59-89 (traductions), 100-107 (études sur les traductions), 349-368 (influence de Rabelais à l'étranger) ; Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, Paris, Le Divan, 1925 ; Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais : interprètes, lecteurs et imitateurs. Un Rabelaisien, Marnix de Sainte-Aldegonde*, Paris, Gamber, 1930 ; Guy Demerson, *Rabelais*, Fayard, 1991, p. 149-177. Sur les traductions de Rabelais : Paul J. Smith (éd.), *Editer et traduire Rabelais à travers les âges*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997 ; Elsa Kammerer, « Rabelais (not) translated (16th-21th centuries) », dans Bernd Renner (éd.), *A Companion to François Rabelais*, Leyden, Brill, à par. en 2020. Pour la réception de Rabelais en Angleterre : C. Whibley, « Rabelais en Angleterre », *Revue des Etudes Rabelaisiennes* I/1 (1903), p. 1-12 ; Huntington Brown, *Rabelais in English Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1933 (repr. New York, Octagon Books, 1967) ; Marcel De Grève, « La légende de Gargantua en Angleterre au xvi^e siècle », *Revue belge de Philologie et d'Histoire* XXXVIII/3 (1960) (repris dans Marcel De Grève, *La réception de Rabelais en Europe du xvi^e au xviii^e siècle*. Etudes réunies par Claude De Grève et Jean Céard, Paris, Champion, 2009, p. 109-275) ; Marcel De Grève, « Limites de l'influence linguistique de Rabelais en Angleterre au xvi^e siècle », *Langue et Littérature* (1962) (repris dans *Comparative Literature Studies* I/1 (1964), p. 15-3 ; dans De Grève 2009, p. 239-262) ; Marcel De Grève, *L'interprétation de Rabelais au xvi^e siècle*, Genève, Droz, 1961 (*Etudes Rabelaisiennes* III) p. 218-243 ; Anne Lake Prescott, *Imagining Rabelais in Renaissance England*, New Haven,

l'on observe surtout en France et en Italie, sont suscitées par la rapide diffusion des textes de Rabelais, mais aussi par celle de tous les écrits qui lui sont attribués et par les légendes associées à un auteur dont la figure imaginée supplante rapidement la figure historique. Parallèlement à ces publications tous azimuts, et précisément dans des aires linguistiques où la diffusion des textes originaux français reste limitée, on observe (et c'est l'objet de cet article) les prémises d'un autre mouvement de canonisation, porté par les premières traductions de la geste rabelaisienne – celles de Johann Fischart en 1575-1590, de Thomas Urquhart en 1653, de Nicolaas Jarichides Wieringa en 1682 et de Pierre Le Motteux en 1692-1693 –, qui précèdent ou accompagnent les grandes éditions commentées d'Elzevier (Amsterdam, 1663) et Le Duchat (Amsterdam, 1711-1741). Ces traductions, réalisées (sauf la première) dans la conscience des traductions précédentes, témoignent d'une circulation complexe des textes rabelaisiens, en même temps qu'elles révèlent le rôle séminal qu'ont joué – dans l'histoire des traductions rabelaisiennes comme dans celle de l'interprétation de la pentalogie – deux types de traductions : les premières (Fischart surtout, et Urquhart dans une moindre mesure), antérieures aux éditions commentées de Rabelais, et attentives surtout à la « lettre » du texte², s'approprient la très grande liberté que Rabelais avait prise lui-même avec la langue française pour, à leur manière et dans leur propre langue, faire du Rabelais, recréant totalement, dans le cas de Fischart, le texte original ; les secondes (Wieringa, Le Motteux), contemporaines des premières éditions commentées de Rabelais, sont surtout attentives au possible usage idéologique de ses romans. L'ensemble de ces traductions initie en toute connaissance de cause le mouvement qui fait entrer Rabelais dans le Panthéon des auteurs classiques en Europe – un mouvement qui s'achève au seuil du XVIII^e siècle avec les premières grandes éditions critiques de la geste.

Yale University Press, 1998 (reprend en partie des articles antérieurs ; rééd. 2013). Aux Pays-Bas : Marcel De Grève, « Rabelais au pays de Brueghel. Réflexions sur la popularité de Rabelais dans les Pays-Bas du XVI^e siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* XVII (1955), p. 154-187 (repris dans De Grève 2009, p. 167-208) ; De Grève, *L'interprétation*, 1961, p. 185-203 ; Paul J. Smith, « Rabelais aux Pays-Bas : l'édition Elzevier (1663) et la présence de Rabelais dans les bibliothèques privées des Hollandais », dans Smith 1997, p. 141-173. En Allemagne : Walter Schübler, *Die Rabelais Rezeption im deutschen Sprachraum unter besonderer Berücksichtigung übersetzungswissenschaftlicher Aspekte*, Wien, VWGÖ, 1992 ; sur la traduction allemande de Fischart, voir *infra*, n. 3.

2. — Dans le sens que donne à la « lettre » Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

La traduction-recréation de Johann Fischart (Gargantua, 1575, 1582 et 1590)

Le premier grand projet de traduction de la geste gigantesque, dont la réalisation ne fut cependant que partielle, est celui que conçoit, en langue allemande, le Strasbourgeois Johann Fischart au milieu des années 1570. Sa *Geschichtklitterung*, qui connaît trois éditions augmentées en 1575, 1582 et 1590³, paraît dans l'Empire avant même que les textes de Rabelais aient pu y connaître, dans leur version française, une fortune véritable – ou elle en accompagne en tout cas les prémises. Contrairement à l'Angleterre, où Montaigne est traduit huit ans seulement après l'édition complète en français, en 1603, et où Rabelais l'est en 1653, cent ans après sa mort, la traduction du *Gargantua* paraît dans l'Empire à peine plus de dix ans après la publication du *Cinquième livre* (1564), tandis qu'il faut attendre 1753-1754 pour y voir publiée la première traduction allemande de Montaigne. Sur des terres où la maîtrise du français n'est pas comparable à ce qu'elle est aux Pays-Bas septentrionaux⁴, la *Geschichtklitterung* fait réellement connaître Rabelais au public germanophone, même si elle en offre, pour deux siècles et demi – c'est-à-dire avant la traduction magistrale et intégrale de Gottlob Regis, en 1832-1841 –, un masque déformant.

3. — Il n'existe à l'heure actuelle aucune édition critique de la *Geschichtklitterung*. En attendant l'éd. préparée par Tobias Bulang et Ulrich Seelbach dans les *Sämtliche Werke* de Fischart (Frommann-Holzboog), voir l'Anthologie bilingue commentée du *Gargantua* (Rabelais et Fischart), éd. Tobias Bulang, Elsa Kammerer, Beate Kellner, Anne-Pascale Pouey-Mounou, à paraître chez Droz. J'utilise l'édition de référence d'Alsleben reprise par Schnabel (voir annexe). Sur Fischart traducteur de Rabelais, voir Adolf Hauffen, *Johann Fischart. Ein Literaturbild aus der Zeit der Gegenreformation*, Berlin-Leipzig, De Gruyter, 1921-1922, vol. I, 161-264 ; Lazare Sainéan, « Les interprètes de Rabelais en Angleterre et en Allemagne », *Revue des Etudes Rabelaisiennes* VII/2 (1909), p. 137-258 ; Paul Besson, *Étude sur Jean Fischart*, Paris, Hachette, 1889, p. 21-122 ; Florence Weinberg, *Gargantua in a Convex Mirror. Fischart's View of Rabelais*, New York-Bern-Frankfurt/Main, Peter Lang, 1986 ; cf. F. Weinberg, « Fischart's *Geschichtklitterung* : A Questionable Reception of *Gargantua* », *Sixteenth Century Journal* 13/3 (1982), p. 23-35 ; Beate Kellner, « Fischarts *Geschichtklitterung* und Rabelais' *Gargantua*. Komparatistische Perspektiven », *Germanisch-Romanische Monatsschrift* LIX (2009), p. 149-167 ; ainsi que mes propres travaux sur Fischart, parus et à paraître, et en particulier *Le rire incertain. Rabelais sur le métier de Johann Fischart (Geschichtklitterung, 1575-1590)*, à paraître chez Droz (2021).

4. — Les textes de Rabelais y ont assurément été lus en français. Dans les années 1550-1560, cependant, la *Pantagrueline Prognostication* de Rabelais fut l'objet de plusieurs adaptations néerlandaises, tandis que l'on trouve à Bruges, dans ces mêmes années, les premières esquisses d'une traduction du *Pantagruel*.

Régulièrement rééditée jusqu'en 1618, et présente aujourd'hui dans la majorité des bibliothèques allemandes, signe de sa large diffusion, c'est en tout cas la traduction étrangère de Rabelais qui connut, dès sa parution, le plus grand succès – avant d'être laminée cependant par la *Deutsche Poeterey* de Martin Opitz (1624) et la guerre de Trente Ans, enterrant Rabelais pour deux siècles⁵.

La *Geschichtklitterung* constitue surtout, avec le *Dictionnaire of the French and English Tongues* du lexicographe Randle Cotgrave (1611) qui, puisant largement dans Rabelais, apparaît comme son premier traducteur anglais, un point d'appui essentiel pour les traductions ultérieures d'Urquhart puis de Wieringa qui, tous deux, s'inspirent de leur prédécesseur allemand⁶. On voit que les premières traductions de Rabelais ne sont pas le résultat d'une confrontation binaire entre un original et sa traduction, mais le fruit d'une circulation de textes composés en plusieurs langues (français, allemand, anglais, néerlandais) et confrontés entre eux de façon simultanée : Urquhart se fonde sur le texte français et sur le texte allemand de Fischart, Wieringa travaille à partir des deux traductions de Fischart et d'Urquhart en plus de l'édition française parue à Amsterdam⁷. Ce phénomène d'une chaîne de traductions n'est pas isolé (que l'on pense par exemple à la série des *Amadis* traduites et poursuivies en plusieurs langues), mais il me paraît exemplaire de la circulation et de l'appropriation de textes qui, en raison même de leur mobilité, constituèrent rapidement des références à l'échelle *européenne*.

Or la démarche de Fischart est moins celle d'un traducteur que celle d'un auteur à part entière. Sa translation, dont il tente de

5. — Il y aurait eu plusieurs tentatives de traduction avortées dans les années 1770 (Bode, Bertuch, Reichardt) ; en 1785-1787, Christian Levin Sander (« Dr Eckstein ») tente une adaptation actualisée de *Gargantua* et *Pantagruel*, mais sans succès. Il faut donc attendre, après Fischart, la traduction de la pentalogie réalisée par Gottlob Regis en 1832-1841 (qui constitue d'ailleurs à ce jour la seule traduction intégrale disponible, en attendant celle de Wolfgang Tschöke, en préparation pour le Galieni Verlag, Berlin).

6. — Sur l'utilisation de Cotgrave par Urquhart, voir Sainéan 1909, p. 139-206 ; R. J. Craik, « The Pioneer Translators of Rabelais : Sir Thomas Urquhart and Pierre Motteux », *Translation Review* 51-52 (1996), p. 31-42. Le dictionnaire de Cotgrave était bien plus étendu que celui de Sainlien (Holyband), publié en 1586. Cf. Enny E. Kraaijveld, « Les premiers traducteurs de *Gargantua* : Urquhart lecteur de Fischart », *Études Rabelaisiennes* XXV, Genève, Droz, 1991, p. 125-130 ; *ead.*, Paul J. Smith, « Les premiers traducteurs de Rabelais : Wieringa lecteur de Fischart et d'Urquhart », dans Smith 1997, p. 174-194.

7. — Les éditions hollandaises en français circulent dans l'Europe entière ; à la fin du XIX^e siècle, la traduction et le commentaire allemands de Regis sont encore utilisés par William Francis Smith, le successeur en langue anglaise d'Urquhart et Le Motteux, etc.

rendre compte par toute une série de métaphores animales (épouillement du singe, castration du taureau) et artisanales (moulage, forge), par une métaphore astronomique et géographique (calcul sur le méridien allemand) ainsi qu'une métaphore du déguisement⁸, relève en effet d'une véritable recreation. Celle-ci repose essentiellement sur la technique de ce que j'appelle l'« entrelardement » : Fischart ajoute au texte original plusieurs chapitres et, en 1575 comme en 1582 puis en 1590, allonge encore les listes, en adjoint de nouvelles, insère des exemples, des allusions érudites, des références à des personnages ou des événements contemporains, tout en accumulant les jeux de mots étymologiques. Il jongle ce faisant de manière virtuose avec les différents états de la langue allemande, les différents dialectes, le grec, le latin et les langues romanes (français, italien, espagnol). Ses ajouts au fil du texte – un texte qu'il affirme lui-même « castrer », comme un bœuf qu'on castré pour le faire engraisser – relèvent assurément d'une parodie de l'encyclopédisme humaniste ; mais ils manifestent également une véritable expérimentation de la langue allemande et de ses potentialités ; enfin, ils participent à mon sens de la fondation en terres germanophones d'un nouveau genre comique, alors inexistant en langue allemande, auquel Rabelais précisément confère un lustre inégalé, celui de l'érudition facétieuse⁹.

De Rabelais lui-même, et en partant de la célèbre épitaphe de Ronsard, Fischart offre le portrait mixte d'un docte, d'un médecin et d'un franc buveur¹⁰. Dans la parodie de dédicace qu'il place au seuil de son texte, Fischart cherche ainsi à corriger dans l'imaginaire de ses lecteurs la légende déjà bien répandue d'un Rabelais « athée » et « épicurien » en leur présentant longuement les qualités d'un « médecin », d'un *Physicus* qui soigne par le rire. Les longs développements sur les bienfaits du rire positionnent Rabelais et Fischart dans le sillage de tous les « auteurs comiques et satiriques naturellement doués pour la railleries [*bossen reissen*] » : les Italiens (Boccace, Le Pogge, Straparole) comme les Alsaciens (Jacob Winter, Jörg Wickram, Jacob Frey), sans oublier les autres auteurs comiques allemands (Heinrich Bebel, Michael Lindener),

8. — Elsa Kammerer, « Traduction cherche métaphore. Rabelais, Fischart et l'écriture en second (*Geschichtklitterung*, 1575-1590) », dans François Géral (éd.), *Les métaphores de la traduction. Actes du colloque de Lyon, 19-20 oct. 2017*, sous presse.

9. — C'est la thèse que je défends dans mon *Rire incertain* (2020). Sur les « éruditionnés » de Rabelais, voir Marie Madeleine Fontaine, « Le système des références dans le *Cinquième livre* et les « éruditionnés » de Rabelais », dans *Le Cinquième Livre*, éd. F. Giacone, Genève, Droz, 2001, 501-552.

10. — E. Kammerer, *Rire incertain*, 2020, I^{ère} partie, chap. III.

mis – de façon programmatique¹¹ – sur le même plan que les Anciens (Martial, Ovide, Plaute, Juvénal et Térence). Ce catalogue d'autorités canoniques placées toutes à égalité fonde l'ambition d'un comique total, pourrait-on dire, qui subsume l'ensemble des genres propres à chaque « nation », depuis la Grèce antique jusqu'à l'Alsace contemporaine. Si Rabelais fut apprécié « des nobles, des rois de France, de tous les doctes et poètes, et même des religieux, comme on l'a entendu dire, sans parler des femmes les plus illustres, comme la Reine de Navarre », c'est en effet, dit Fischart, en raison de son « enseignement médical » et de son « expérience de médecin », mais aussi « de son érudition livresque [...], et surtout de sa vie et de son œuvre placées sous le signe du divertissement diogénique »¹². Traduisant la célèbre épitaphe que Ronsard avait consacrée en 1553 au « bon Rabelais, qui boivoit/ Tousjours ce pendant qu'il vivoit », Fischart lui ajoute, sur la base d'un possible jeu de mots entre *Wein* (le vin) et *weinen* (pleurer), la gloire immortelle désormais acquise à Rabelais¹³. La *Geschichtklitterung* présente ainsi à ses lecteurs un double monument susceptible d'assurer à Rabelais sa place dans le cercle des auteurs promis à une longue postérité, indépendamment des frontières linguistiques : le texte lui-même, qui devient le lieu d'une exploration et en même temps d'une « illustration » de la langue vernaculaire allemande¹⁴ ; la

11. — Jan-Dirk Müller, « Fischarts Gegenkanon. Komische Literatur im Zeichen der imitatio », dans Jan-Dirk Müller, Jörg Robert (éd.), *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*, Münster, LIT Verlag (Pluralisierung und Autorität 11), p. 281-32. Cf. E. Kammerer, « Ein verkanntes Dokument über die Verbreitung von Jacques Yvers *Printemps* (1572) im deutschsprachigen Raum: Johann Fischarts Vorrede zur *Geschichtsschrift* (1575) », *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft* 22 (2019), p. 281-293.

12. — *Geschichtklitterung*, éd. Schnabel, p. 13 : « Ist derwegen er nit allein diser beschönung, sonder auch seiner Physicischen Lehr, wolbelesenheit, Artzeneierfahrung, und fürnemblich seines Diogenischen kurtzweiligen lebens und schreibens halben bey hohen Leuten liebgehalten worden, bey den Königen in Frankreich, allen Gelehrten und Poeten, ja auch bey den geistlichen, wie gehört, ja bey den Hoherleuchten Frauen, der Königin von Navarra, etc. »

13. — *Ibid.*, p. 16 : « ... Jedoch so war ist, was wir lesen,/ Das Wein vor Fäule bhüt [behütet],/ So wird deß Rabeles Nam und Wesen/ Nimmer verfaulen nit/ Dann er je wol beweinet war,/ Sein Leib und Därm durchweint... » La pointe comique que dessine cette image d'un Rabelais littéralement momifié par le vin est reprise quelques vers plus loin par les émanations vineuses qui, en sortant du tombeau, risquent de provoquer l'ivresse chez qui s'en tient trop près.

14. — C'est le projet que Fischart, sous la plume de son imprimeur Bernhard Jobin, exprime explicitement dans l'avant-propos de son *Philosophisch Ehzuchtbüchlin* en 1578 (Müller 2007 ; éd. du texte par Sylvia Brockstieger dans Elsa Kammerer et Jan-Dirk Müller (éd.), *Imprimeurs et libraires de la Renaissance : le travail de la langue. Sprachpolitik der Drucker, Verleger und Buchhändler der Renaissance*, Genève, Droz, 2015 (Travaux d'Humanisme et

mise en scène d'un auteur qui incarne la possibilité d'un renouvellement de la tradition comique en langue allemande, et plus largement le modèle par excellence d'un « contre-canon », c'est-à-dire d'un canon vernaculaire qui ne doit rien aux grands auteurs classiques¹⁵. C'est en tout cas – et le paradoxe n'est qu'apparent – par le biais d'une translation-recréation que Fischart entend fonder, sur la scène littéraire allemande, la légitimité d'une langue (l'alemanique) et la pertinence d'un genre (l'érudition facétieuse).

La traduction anglaise de Thomas Urquhart (Gargantua et Pantagruel, Londres, 1653)

En Angleterre, où Rabelais est d'abord perçu comme un joyeux bouffon, « the merry jester of France », selon le mot attribué à Francis Bacon, et très peu comme le Rabelais hérétique, calviniste ou « athée » qui a pu inquiéter la France même, la geste gigantale commence par ne pas être traduite, alors même que les *Essais* de Montaigne, on l'a dit, le sont dès 1603 par John Florio, que les tragédies de Robert Garnier le sont à peine dix ou vingt ans après leur parution en France, et que l'*Apologie d'Hérodote* de Robert Estienne (1566) l'est dès 1599. Il faut dire que la pénétration de Rabelais et son influence linguistique en Angleterre ont été, si on les compare avec ce qui s'est passé en Italie, notamment, assez faibles et marquées par l'ambivalence, voire la confusion. Pendant près d'un siècle, Rabelais est lu et admiré uniquement au sein de cercles restreints de l'élite sociale et intellectuelle, qui le considèrent « as a wellhead of wit and prized for his impatience with moralistic solemnity »¹⁶. C'est bien la traduction de l'Écossais Sir Thomas Urquhart of Cromartie (1611-1660) – une traduction qui, à l'instar de celle de Fischart, même si c'est de façon moins marquée, relève d'une récréation littéraire – qui fait véritablement éclore une lecture de Rabelais restée jusque là limitée à des cercles érudits très restreints¹⁷.

Renaissance DXLIX – De lingua et linguis I), p. 531-534).

15. — Müller 2007.

16. — Prescott 1998, p. 60 et 75. Le succès que Rabelais connaît auprès des « libertins » et de la « bohème littéraire » a pu susciter la méfiance dont il fit l'objet dans les milieux bien pensants (Alfred Horatio Upham, *The French influence in English literature from the accession of Elisabeth to the Restoration*, New-York, 1908 ; De Grève 1961, p. 237).

17. — Sur la traduction d'Urquhart, voir Sainéan 1909, p. 139-206 ; F. C. Roe, *Sir Thomas Urquhart and Rabelais*, Oxford, Clarendon Press, 1957 ; R. J. Craik, *Sir Thomas Urquhart of Cromarty, 1611-1660, Adventurer, Polymath, and Translator of Rabelais*, Lewiston, Mellen research university press, 1993 ; R. J. Craik, « The

Le facteur déclenchant est politique : c'est ce que montre l'élu-cidation des conditions dans lesquelles Urquhart, mathématicien, courtisan, dilettante, philologue, poète et soldat, compose son *Gargantua* et son *Pantagruel* en langue anglaise dans les mois qui précèdent immédiatement la proclamation de la République par Cromwell. Participant à la bataille de Worcester aux côtés des royalistes en 1651, Urquhart est fait prisonnier à la suite de la victoire des Parlementaires. C'est en prison que, encouragé par John Hall, il traduit les deux premiers livres de Rabelais. Hall cherche, depuis le début des années 1640, à gagner la bataille culturelle des Républicains ; dès après le régicide, il presse le Parlement de développer un système de patronage littéraire qui permette de saper l'identification faite par les royalistes entre rayonnement culturel et monarchie. Le soutien de Hall à l'entreprise d'Urquhart serait ainsi une réponse à l'accusation régulièrement formulée par les Cavaliers selon laquelle le *wit* aurait fui l'Angleterre avec la mort du roi, remplacé par une tyrannie qu'incarnerait la littérature moralisatrice puritaine¹⁸. La pièce liminaire dont John Hall, *alias* J. de la Salle, fait précéder le *Gargantua* d'Urquhart souligne la qualité d'une œuvre qui, telle les hiéroglyphes égyptiens (et, implicitement, telle le silène du Prologue, que Fischart avait déjà mis en exergue comme la clé poétologique de son texte), découvre sous son apparence monstrueuse et grotesque les « mystères de la philosophie », mais aussi la dimension proprement « universelle » du « génie » qu'est Rabelais¹⁹. La traduction d'Urquhart, susceptible d'éclairer encore aujourd'hui, pour les lecteurs français eux-

Triumph of Exuberance over Inhibition : Sir Thomas Urquhart's Translation of Rabelais », *Lamar Journal of the Humanities* XXII/1 (1996), p. 41-64 ; Bernhard Jansen, *The English Rabelais. Untersuchungen zu Sir Thomas Urquharts Übersetzung des Gargantua aus dem Jahr 1653*, Aachen, Techn. Hochsch. Diss., 1989 ; Shaun Regan, « Translating Rabelais : Sterne, Motteux, and the culture of politeness », *Translation and Literature* X/2 (2001), p. 174-199. Contrairement à ce qu'affirme Sainéan (et Demerson après lui), Urquhart ne fut pas médecin. La légende du *learned Physician* vient de Le Motteux, dans sa préface à l'édition du *Tiers livre* en 1693.

18. — Nicholas McDowell, « Urquhart's Rabelais : Translation, Patronage, and Cultural Politics », *English Literary Renaissance* 35 (2005), p. 273-303.

19. — *The first Book*, 1653 (voir annexe), f. A2v° :

.. But RABELAIS was another thing, a man,
Made up of all that Art and Nature can
Forme from a fiery Genius, he was one
Whose soul so universally was throwne
Through all the Arts of life, who understood
Each stratagem by which we stray from good
So that he best might solid vertue teach
As some' gainst sinnes of their own bosomes preach...

mêmes, certains passages de Rabelais particulièrement obscurs, consacre la capacité qu'à l'Écosse à produire de grands textes :

... that now we see
All wit in Gascone and in Cromartie,
Besides that Rabelais is conveigh'd to us,
And that our Scotland is not barbarous²⁰.

Cette exhibition, pourrait-on dire, des possibilités littéraires de la langue anglaise, se comprend d'autant mieux qu'Urquhart traduit au moment où la langue anglaise est sans doute la plus dynamique et la plus souple : l'anglais élisabethain, encore effervescent, peut se plier à tous les registres ; c'est même dans la période 1651-1660 que le plus grand nombre de mots étrangers trouvent leur entrée dans la langue anglaise. En raison de pérégrinations européennes qui lui ont permis d'acquérir la maîtrise de plusieurs langues, Urquhart montre d'ailleurs très tôt un intérêt passionné pour les langues ; il invente même un langage universel dans l'esprit de ce qui se construit alors autour de Samuel Hartlib. Visiblement fasciné par les inventions lexicales de Rabelais, dont il retrouve un grès grand nombre dans le *Dictionnaire* de Cotgrave évoqué plus haut, Urquhart fabrique à son tour des mots nouveaux – qu'on pense par exemple à « the Rammishnesse of the Spaniards supergivrecondigaded by Friar Inigo » ! Réalisée elle aussi à partir des textes originaux non annotés de Rabelais, et guidée par une ambition linguistique comparable – même si les conditions historiques et le contexte littéraire sont très différents –, la traduction d'Urquhart, comme celle de Fischart, est attentive d'abord à l'inventivité, à la liberté et à la puissance comique de la langue de Rabelais.

La démarche de recreation qui caractérise ces deux premières « traductions » leur fait prendre une place tout à fait particulière dans la longue histoire des traductions rabelaisiennes : elle est, de façon remarquable, celle-là même qui « lance » Rabelais en terres germanophones, où la geste gigantesque n'était sans doute encore guère connue, tout en faisant de la *Geschichtklitterung* – certes, *a posteriori* seulement – le chef d'œuvre d'une veine qui, n'eût été Opitz, aurait pu fonder une véritable tradition littéraire ; en terres anglophones, le texte d'Urquhart fait sortir Rabelais des cercles où il était resté jusqu'alors confiné, tout en proposant à son tour une

20. — *Ibid.*, f. A3r°. Cf. Roe 1957, p. 18, à propos de la traduction d'Urquhart : « ... this late-born Elizabethan contrives to convey the full-blooded impression of Renaissance virility, the rollicking gaiety, the joy in loquacity, and he serves up, à l'écosaise, as appetizing a dish as that concocted in Touraine ».

sorte d'« illustration » de la prose anglaise. Dans les deux cas – et de manière exacerbée chez Fischart –, on a moins affaire à une traduction qu'à une véritable recreation littéraire qui s'inscrit à son tour, par l'exubérance verbale dont elle fait preuve, dans la tradition d'érudition facétieuse que Rabelais incarnait incontestablement en maître. Ce sont précisément ces recreations qui font paradoxalement de la démarche de Rabelais un acte fondateur pour la langue allemande comme pour la langue anglaise : Fischart comme Urquhart, dont les deux textes passent pour des chefs d'œuvre dans leur propre langue, voire pour des « traductions historiques », si l'on reprend les termes d'Antoine Berman, s'appuient sur les libertés que l'auteur français avait prises avec sa propre langue afin d'expérimenter à leur tour les innombrables possibilités de leur idiome. Ce faisant, Fischart tente de fonder une langue proprement littéraire digne de rivaliser, à cette date, avec les langues romanes déjà « légitimes » sur la scène littéraire européenne²¹, tandis que le texte d'Urquhart doit permettre de gagner la bataille culturelle des Républicains. La dimension européenne de Rabelais s'affirme donc d'abord par le biais d'une langue dont l'effet recherché – faire rire – repose sur une extraordinaire inventivité, caractérisée par une grande liberté par rapport au texte original.

Achèvement de la traduction anglaise par Pierre Le Motteux (1693-1694)

À la différence de la *Geschichtklitterung* de Fischart, la traduction anglaise d'Urquhart ne connut cependant qu'un succès limité, si on le mesure à l'aune de son unique réédition en 1664, agrémentée d'ailleurs d'une vie de Rabelais. Sa véritable fortune (cinq rééditions au XVIII^e siècle, neuf au XIX^e) est liée à l'adjonction quarante ans plus tard des trois autres livres de la pentalogie par Pierre Le Motteux (1660-1718), un huguenot rouennais réfugié en Angleterre après la révocation de l'édit de Nantes. Celui-ci édite en 1693 le *Tiers livre* qu'Urquhart avait traduit, mais qui était resté manuscrit ; il ajoute, en 1694, le *Quart* et le *Cinquième livres* traduits par ses soins. C'est cette traduction à quatre mains, réalisée sur une période de quarante ans, et obéissant à deux démarches différentes – attention à la « lettre », attention à l'usage idéologique possible – qui achève donc de faire de Rabelais un classique en Angleterre.

21. — Voir les volumes de la série *De lingua et linguis* (2014-2017), et en part. les introductions au vol. I (Kammerer-Müller 2015, p. 11-123) ; Kammerer 2017.

Le Motteux se montre pourtant, contrairement à Urquhart, d'abord attentif à la moëlle de Rabelais, et en particulier à l'usage qu'en pourra faire le Refuge²² – quitte à modifier le texte original d'une manière qui confine parfois à la falsification. Le texte de Rabelais constitue à ses yeux une satire « which partly exposes the Popish Fopperies »²³ ; il omet d'ailleurs délibérément un passage défavorable aux Calvinistes, ou encore les noms de saints. Adoptant différentes stratégies d'évitement²⁴, Le Motteux prend explicitement ses distances par rapport au texte original, par respect pour la *politeness* qu'il affirme devoir à ses lecteurs. Il prend ainsi paradoxalement la défense de Rabelais aux yeux d'un public protestant à qui les catholiques ont régulièrement reproché de lire un auteur libertin. Le lecteur, dit Le Motteux en opposant l'abeille civilisée à l'araignée vénimeuse, est lui-même responsable de l'usage « chaste » ou « lascif », qu'il fait de ses lectures. Dans la mesure où le texte de Rabelais doit être lu selon lui par le biais de la satire allégorique, les obscénités ne sont en effet qu'un simple masque cachant la moëlle profonde ; elles supportent donc d'être allégées dans la traduction.

La continuation anglaise de Le Motteux s'accompagne d'un vaste commentaire qui donne une impulsion décisive à la critique historico-allégorique de Rabelais, en un XVII^e siècle en quête incessante des « clés » de Rabelais²⁵. Confirmant le texte rabelaisien comme « classique » en langue anglaise, elle le lance comme objet d'étude à part entière, précédant en cela les éditions commentées de Le Duchat, puis de Regis.

22. — Olivier Donneau, « Réceptions, études et usages de l'univers rabelaisien aux Refuges protestants », dans Hubert Bost et Claude Lauriol (éd.), *Refuge et Désert. L'évolution théologique des huguenots de la Révocation à la Révolution française*. Actes du colloque du Centre d'Etude du XVIII^e siècle (Montpellier, 18-20 janvier 2001), Paris, Champion, 2003, p. 184-206.

23. — *Gentleman's Journal*, November 1693, p. 380.

24. — Regan 2001.

25. — Marcel De Grève, « Les érudits du XVII^e siècle en quête de la clef de Rablais », *Etudes Rabelaisiennes* V (1964), p. 41-63 (repr. dans De Grève 2009, p. 69-102). Sainéan constate cependant que « l'exégèse alambiquée inaugurée par Le Motteux paralysa pendant près de deux siècles les études rabelaisiennes en les couvrant d'un brouillard impénétrable » Sa traduction lui semble par ailleurs prendre trop de liberté par rapport au texte original : « ... des mots, des phrases, des aliénas entiers y sont ajoutés ou intercalés. C'est une belle infidèle... » (1930, p. 47 et 76). Le Duchat, dont la démarche philologique est à l'opposé de celle de Le Motteux, se servira pourtant abondamment de ces notes, même si ni lui, ni les traducteurs en français de ses commentaires, quarante ans plus tard (en particulier César de Missy) ne citent son nom.

La traduction néerlandaise de Nicolaas Jarichides Wieringa (1682)

Dix ans plus tôt, en 1682, la traduction néerlandaise de Nicolaas Jarichides Wieringa, *alias* Claudio Gallitalo²⁶ (les *Geestige Werken* contiennent les cinq livres, la *Pantagrueline Pronostication* et les lettres d'Italie), avait elle aussi porté son attention première non pas tant à une langue dont elle s'efforcerait de recréer l'inventivité, la liberté et les effets comiques, qu'à un contenu moral et religieux. Elle paraît peu de temps après la publication de l'édition Elzevier de 1663, rééditée en 1666 et plagiée trois fois en douze ans, c'est-à-dire à un moment où la demande des textes de Rabelais est très forte. De fait, de nombreuses éditions (françaises) de Rabelais circulent aux Pays-Bas aux XVI^e et XVII^e siècles : la traduction de Wieringa confirme une tradition précoce et pérenne de lectures rabelaisiennes – mais au prix d'une lecture déformante qui retient essentiellement la « moëlle » édifiante du roman gigantal. Dans son avant-propos, il en rappelle la fin edificatrice :

Quoique Rabelais soit parfois un peu trop libre, trop excessif ou trop grossier, souvenez-vous qu'il est d'un autre siècle, qu'il est par trop sincère et hypocrite à rebours : il vous le payera ensuite en double par des propos d'autant plus sérieux et édifiants²⁷.

Dans la préface à la traduction de Rabelais, l'imprimeur Jan den Hoorn précise par ailleurs que Wieringa a considérablement remanié la langue de Rabelais, en lui apprenant à parler « un néerlandais clair et simple, au lieu d'un français impur, farci de grec et de latin, d'italien et d'espagnol, d'anglais, d'allemand et d'autres langues étrangères, dont son œuvre était pleine ». A cette date, le mouvement propre au « classicisme » du XVII^e siècle européen est déjà bien avancé – au point que la traduction de Wieringa, sacrifiant l'exubérance rabelaisienne (et fischartienne) sur l'autel de cette nécessaire « pureté » de la langue, en vient presque à trahir le texte original.

De fait, comme ce fut le cas en France dès la fin du XVI^e siècle, la satire rabelaisienne, mise à l'index très rapidement en raison de ses

26. — Sur la traduction de Wieringa, voir C. Louise Thijssen-Schoute, « N.J. Wieringa, traducteur hollandais de Rabelais », *Humanisme et Renaissance* 3/1 (1936), p. 43-51 ; *ead.*, *Nicolaas Jarichides Wieringa. Een zeventiende-eeuwse vertaler van Boccalini, Rabelais, Barclai, Leti e.a.*, Assen, Van Gorcum, 1939 ; *ead.*, « Rabelaisiana. Quelques observations sur la fortune de Rabelais en Hollande », *Humanisme et Renaissance* VI/3 (1939), p. 348-352.

27. — Cité et traduit par De Grève 1955, p. 206.

virulentes attaques contre les abus de l'Église catholique, pouvait être facilement récupérée pour la cause protestante, de même que l'attention que porte explicitement Rabelais à une lecture immédiate de l'Évangile. Mais l'abandon, chez Wieringa et Le Motteux, de la démarche de recreation au profit d'une traduction qui se trouve souvent à la limite de la déformation du texte original, doit aussi être mis en relation avec le fait que l'un comme l'autre ne travaillent plus seulement avec les éditions françaises originales, mais avec une édition commentée, celle d'Elzevier : c'est le début d'un vaste processus de « philologisation » du texte rabelaisien qui aboutit au commentaire de Le Motteux, puis à l'édition de Le Duchat, à l'œuvre magistrale de Gottlob Regis (1832-1841) et enfin à toutes les grandes éditions critiques des XIX^e et XX^e siècles, qui susciteront, aux XX^e et XXI^e siècles, une véritable explosion des traductions de Rabelais²⁸. Celles-ci, ensemble, élèvent Rabelais au rang de canon littéraire à l'échelle mondiale. Il n'en reste pas moins que le mouvement de « canonisation » européenne de Rabelais est d'abord dû à ses premières traductions, dans cette double dynamique – portant peut-être en germe la (fausse ?) opposition entre « positivistes » et partisans de la polysémie qui domine encore les études rabelaisiennes – de recreation verbale d'une part (Fischart, Uruquart) et d'interprétation orientée d'autre part (Wieringa, Le Motteux).

28. — Qu'il s'agisse de nouvelles traductions dans les langues dans lesquelles Rabelais avait déjà été traduit auparavant (allemand, anglais, néerlandais, italien, espagnol, catalan, russe : voir BEF 2010), ou de premières traductions : en suédois (1902), tchèque (1912 ; sous la direction de P. M. Haškovec, un groupe d'étudiants enthousiastes de Brno baptisé Jihočeská Theléma publie le *Gargantua* en 1912 ; entreprise achevée par les survivants de la première guerre mondiale en 1930-1931 ; travail repris sous l'impulsion de M. J. Kopa pour le 4^e centenaire de Rabelais en 1953), polonais (1916), hongrois (1929 ; Parution du *Pantagruel* et du *Tiers livre* en 1948, considérée comme un événement littéraire ; rééditée en 1989-1993), ukrainien (1929) et vietnamien (1931) ; pendant la guerre, en japonais (1941) et en roumain (1942) ; après 1945, en portugais (1945), finnois (1947 ; Traduction des trois premiers livres achevée en 2009), grec (1949), serbe (1950 ; importante traduction en 1955 de Stanislas Vinaver à Sarajevo), hébreu (1953 ; suscite d'importantes réflexions sur l'art de traduire Rabelais dans une langue moderne), turc (1959), slovaque (1961), letton (1965), afrikaans (1974), coréen (1978), bengali (1979), géorgien (1979), chinois (1981), galicien (1981), slovène (1981), bulgare (1982), islandais (1993), macédonien (1994), estonien (1996) croate (1997), norvégien (1999), albanais (2003), arménien (2003), et gaélique (2004). Une traduction arabe est actuellement en préparation à l'Université de la Manouba en Tunisie. Dans la plupart de ces langues, d'autres traductions ont suivi ces premiers essais, notamment en japonais : Rabelais fut popularisé en Japon par un élève d'Abel Lefranc, Kazuo Watanabé. Ses traductions de Rabelais passent pour des chefs d'œuvre littéraires ; importante réédition de la traduction en 1984 ; nouvelle traduction japonaise entreprise en 2006.

*Editions originales des premières
traductions de Rabelais
(Empire, Angleterre, Pays-Bas, 1575-1694)*

Johann Fischart (Strasbourg, 1575-1590)

Affenteurliche und Ungeheurliche Geschichtschrift Vom Leben, rhaten und Thaten der for langer weilen Vollenwolbeschraiten Helden und Herren Grandgusier, Gargantua und Pantagruel, Königen inn Utopien und Ninenreich. Etwan von M. Francisco Rabelais Französisch entworfen : Nun aber überschrecklich lustig auf den Teutschen Meridian visiert, und ungefärllich obenhin, wie man den Grindigen laußt, vertirt, durch Huldrich Elloposcleron Reznem, Strasbourg, Bernhard Jobin, 1575 [Bayerische Staatsbibliothek München, cote: P.o.gall. 1769d, ex. num.: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0004/bsb00047235/images/>].

Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung Von Thaten und Rhaten der vor kurtzen langen unnd je weilen Vollenwolbeschreiten Helden und Herren Grandgusier Gargantua und Pantagruel, Königen inn Utopien, Jedewelt Nullatenenten und Nienenreich, Soldan der Neuen Kannarien und Oudyssen Inseln: auch Großfürsten im NubelNibelNebelland, Erbvögt auff Nichilburg, und Niderherren zu Nullibingen, Nullenstein und Niergendheym. Etwan von M. Frantz Rabelais Frantzösisch entworffen: Nun aber überschrecklich lustig in einen Teutschen Model vergossen, und ungefärllich oben hin, wie man den Grindigen laußt, in unser MutterLallen über oder drunder gesetzt. Auch zu disem Truck wider auff den Ampoß gebracht, und dermassen Pantagruelisch verposset, verschmidt und verdängelt, daß nichts ohn das Eisen Nisi dran mangelt: Durch Huldrich Elloposcleron, Strasbourg, Bernhard Jobin, 1582 [Staatsbibliothek zu Berlin, cote: 19 ZZ 3244, ex. num.: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001C2EF00000000>].

Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung Von Thaten und Rhaten der vor kurtzen langen unnd je weilen Vollenwolbeschreiten Helden und Herren Grandguschier Gorgellantua und deß deß Eiteldurstlichen Durchdurstlechtigen Fürsten Pantagruel von Durstwelten, Königen in Utopien, Jederwelt Nullatenenten und Nienenreich, Soldan der Neuen Kannarien, Fäumlappen, Dipsoder, Dürstling, und Oudissen Inseln: auch Großfürsten im Finsterstall und Nu bel NibelNebelland, Erbvögt auff Nichilburg, und Niderherren zu Nullibingen, Nullenstein und Niergendheym. Etwan von M. Frantz Rabelais Frantzösisch entworffen: Nun aber überschrecklich lustig in einen Teutschen Model vergossen, und ungefärllich oben hin, wie man den Grindigen laußt, in unser MutterLallen über oder drunder gesetzt. Auch zu disen Truck wider auff den Ampoß gebracht, und dermassen mit Pantadurstigen Mythologien oder Geheimnus deutungen verposset, verschmidt und verdängelt daß nichts ohn das Eisen Nisi dran mangelt. Durch Huldrich Elloposcleron, Strasbourg, Bernhart Jobin,

1590 [Halle, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, cote: Dd 824 (1), ex. num.: <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd16/content/pageview/1628601>].

Editions modernes

Fischarts Geschichtklitterung (Gargantua). Synoptischer Abdruck der Bearbeitungen von 1575, 1582 und 1590, hg. v. A. Alsleben, Halle, Niemeyer, 1891.

Geschichtklitterung (Gargantua). Synoptischer Abdruck der Bearbeitungen von 1575, 1582 und 1590. Mit 3 Titelblättern und den Originalholzschnitten der Ausgabe von 1590 von Tobias Stimmer, 2 Bde, hg. v. Hildegard Schnabel, Halle, Niemeyer, 1969 (Neudrucke deutscher Literaturwerke 65/69, 70/71).

Geschichtklitterung (Gargantua). Text der Ausgabe letzter Hand von 1590. Mit einem Glossar, éd. Ute Nyssen, Düsseldorf, Karl Rauch Verlag, 1963 ; *Geschichtklitterung. Glossar. Worterläuterungen zum Text der Ausgabe letzter Hand von 1590 nach der Neuauflage 1963 von Ute Nyssen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.

Thomas Urquhart (Londres, 1653)

The First [second] Book of the Works of Mr. François Rabelais, Doctor in Physick, containing five books of the lives, heroick deeds, and sayings of Gargantua, and his sonne Pantagruel. Together with the Pantagrueline prognostication, the oracle of the divine Bachus, and response of the bottle. Hereunto are annexed the navigations unto the sounding isle, and the isle of the Apedests: as likewise the philosophical cream with a Limosm epistle. All done by Mr. Francis Rabelais, in the French tongue, and now faithfully translated into English, London, Baddeley, 1653 [British Library, cote: Thomason / 183:E.1429[1], ex. num. sur EEBO].

[posthume] *The third book of the works of Mr. Francis Rabelais, Doctor in Physick containing the heroick deeds of Pantagruel the son of Gargantua / now faithfully translated into English by the unimitable pen of Sir Thomas Urwhart*, London, Richard Baldwin, 1693 [Harvard University Library, cote: Wing / 1338:16, ex. num. sur EEBO].

Thomas Urquhart / Pierre Le Motteux (Londres, 1693-1694)

The Works of F. Rabelais M. D., or the Lives, heroic Deeds, and Sayings of Gargantua and Pantagruel, done out of French by Sir Tho. Urquhart, Kt and others, Londres, 1693-1694 ; trad. revue, Londres, Woodward, 1708 [University of Illinois, cote : Wing / 1429:06, ex. num. sur EEBO ; texte disponible sur www.gutenberg.org dans l'éd. ill. de 1894].

Edition moderne

Gargantua and Pantagruel, translated by Sir Thomas Urquhart and Pierre Le Motteux, with an Introduction by Terence Cave, New York/Toronto, Knopf, 1994

Wieringa (1682)

Alle de Geestige Werken van Mr. François Rabelais, Genees heer in ses boeken, de dappere daaden van Grandgousier, Gargantua en Pantagruel [...] benefens een sleutel of verklaring van't geheele Werk. Met groote vlijt uyt het Fransch vertaelt door Claudio Gallitalo, Amsterdam, Jan ten Hoorn, 1682 [Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, cote : 32C35, ex. num. sur archive.org : <https://archive.org/details/ned-kbn-all-00001126-001/page/n10>; texte disponible sur <http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Renaissance/Rabelais1682.html>].

La constitution d'un nouveau répertoire, ou la réécriture « à la française » de *comedias de enredo* (1640-1660)

Les divergences qui se creusent, tout au long du XVII^e siècle, entre un théâtre espagnol résolument baroque et un théâtre français à l'orientation de plus en plus régulière et « classique », ne doivent pas faire oublier l'existence de rapports entre les deux productions dramatiques. Au total, plusieurs dizaines de *comedias* ont été réécrites pour la scène française¹. Dans le domaine de la tragi-comédie, d'abord, dans les années 1630-1640 ; puis, vers 1640, lorsque la tragi-comédie devient la cible des attaques des théoriciens réguliers qui lui reprochent d'être un genre mixte, c'est au tour de la comédie de se renouveler grâce à l'imitation des *comedias de enredo*, (*comedias* d'intrigue) très prisées par le public espagnol du théâtre du Siècle d'Or. L'on désigne ainsi des pièces d'ambiance urbaine, marquées par les jeux de l'amour et de la surprise, le mouvement, les péripéties et les quiproquos. La tonalité d'ensemble en est légère, et l'issue heureuse.

Une nouvelle impulsion est alors donnée au genre comique qui, en France, peine à trouver ses propres normes, et ce malgré les tentatives de Pierre Corneille² et de Rotrou³ dans les années 1630. La vague des « comédies à l'espagnole », antérieure à Molière,

1. — Voir Alexandre Cioranescu, *Le Masque et le Visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983, ch. VI-VIII.

2. — Avec notamment *Mélite* et *La Place royale*.

3. — Parmi les comédies de Rotrou, l'on peut citer *La Bague de l'oubli*, *Les Sosies*, *Agésilan de Colchos*.

débute avec *L'Esprit follet* de d'Ouille⁴, comédie jouée en 1639 et publiée en 1643, inspirée de *La dama duende* de Calderón. Après le succès de cette pièce de d'Ouille, d'autres dramaturges – Boisrobert, Thomas Corneille et Scarron, Pierre Corneille lui-même, adaptent des comédies d'intrigue du répertoire d'outre-Pyrénées. Représentées au théâtre du Marais et à l'Hôtel de Bourgogne, très appréciées du public, ces pièces bénéficient souvent d'excellents interprètes, tels Jodelet et Philippin⁵, pour les rôles des valets comiques.

L'histoire littéraire a longtemps minoré ou sous-estimé l'importance de ces pièces, et continue parfois à le faire, contribuant à les marginaliser, ainsi que la plupart de leurs auteurs.

Quelles sont les techniques d'adaptation mises en œuvre dans ces pièces, plus particulièrement dans les comédies dont l'action est totalement francisée ? Pourquoi ce choix de la francisation ? Enfin, selon quels critères l'histoire littéraire française a-t-elle négligé la plupart de ces pièces ? Telles sont les questions auxquelles nous nous efforcerons de répondre en nous appuyant sur l'exemple de trois de ces comédies : *L'Esprit follet* de d'Ouille (*EF*), *Le menteur* (*LM*)⁶ de Pierre Corneille, comédie jouée en 1643 et publiée en 1644, adaptée de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón et *La jalouse d'elle-même* de Boisrobert (*JE*)⁷ publiée en 1650, inspirée de *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina.

Nous montrerons d'abord en quoi les actions de ces pièces sont régularisées, puis « naturalisées » par la mise en place d'équivalences, ce qui tend objectivement à les inscrire dans une logique d'appropriation culturelle, puis nous nous interrogerons sur la signification de cette démarche des adaptateurs, replacée dans le contexte de l'époque. On se penchera enfin sur le jugement que l'histoire littéraire a porté sur ces pièces.

4. — Ouville, Antoine Le Métel, sieur d', *L'Esprit follet*, Paris, Toussaint-Quinet, 1643. (Orthographe modernisée dans les citations).

5. — « Jodelet » était le nom de scène de l'ex-farceur Julien Bedeau, (né vers 1590 et mort en 1660), grand acteur comique, qui se produisait au Marais. Son nom fut donné au personnage éponyme de diverses comédies. Il interprétait le rôle de Cliton dans *Le menteur*. « Philippin » était le nom de scène de l'acteur Claude Deschamps, dit de Villiers (1600-1681), spécialisé dans les rôles de valets à l'Hôtel de Bourgogne.

6. — Édition citée : P. Corneille, *Le menteur* dans *Œuvres complètes*, présentation et notes d'A. Stegmann, L'Intégrale, Seuil, Paris, 1989.

7. — Boisrobert, François Le Métel, Abbé de Châtillon, *La jalouse d'elle-même*, Paris, Augustin Courbé, 1650. (Orthographe modernisée dans les citations).

I- La régularisation

Sur le plan structurel, les adaptateurs de *comedias* livrent au public des comédies dont la forme est familière aux Français : l'architecture d'ensemble des *comedias de enredo* est pour l'essentiel maintenue, moyennant parfois une restriction du nombre de personnages. Les intrigues espagnoles, dont l'action se répartissait en trois journées, sont redistribuées en cinq actes. Par exemple les actes I et II de l'*EF* correspondent aux deux parties qui composent la *Jornada primera* de *La dama duende*. Les actes III et IV reprennent les principaux éléments de la *Jornada segunda*. L'acte V inclut, en les resserrant, les péripéties de la *Jornada tercera*. Les comédies, écrites en alexandrins, comptent moins de 2000 vers, ce qui correspond aux normes du théâtre français à l'époque, tandis que les *comedias*, dont les vers sont, il est vrai, plus brefs, en comportent environ 3 000. Comme pour satisfaire aux exigences de l'esthétique régulière en voie de s'imposer en France, la tendance est la concentration du temps et de l'action. Les événements sont resserrés dans le temps, regroupés en des lieux proches et quelques épisodes secondaires sont omis. Mais, bien que construites selon des modalités régulières, ces pièces restent fidèles aux œuvres d'origine par la conduite de l'intrigue, les situations mises en place, les effets de surprise et les principales péripéties. La valeur fonctionnelle des principaux rôles et les jeux sur la dissimulation des identités sont sauvegardés. Dans le cas du *Menteur*, le héros se prend lui-même dans l'imbroglio de ses mensonges et de ses confusions sur l'identité de celle qu'il aime. Dans les autres pièces, l'intrigue est menée par les mystifications ludiques des jeunes femmes : Angélique (l'*EF*) hante la chambre de Florestan, qui ignore que ses hôtes parisiens ont une sœur, et intrigue le jeune homme par les messages et les traces ambiguës qu'elle laisse de son passage, tandis que Carrille, le valet de Florestan, croit qu'il s'agit d'un fantôme. Dans la *JE*, une jeune femme nommée Angélique joue à se montrer, voilée, à Léandre, un galant qui n'a entrevu que sa main et en est tombé amoureux sans savoir qui elle est.

II - Les techniques de francisation

II- 1 Noms de personnages, intrigues et références

Deux options s'offrent aux auteurs français pour l'adaptation des intrigues : l'une, retenue par Scarron et souvent par Thomas Corneille, consiste à préserver la « couleur locale » d'un cadre

hispanique⁸. La seconde, qui apparaît dans les trois comédies que nous évoquons, revient à transposer dans un cadre français l'action de la *comedia* adaptée. Des techniques de francisation de l'action qui contribuent à « acculturer », si l'on peut dire, les intrigues, dans la mesure où les noms de personnages, les noms de lieux et les références socio-culturelles se conforment aux habitudes des spectateurs français.

À l'exception de quelques noms traduits (Angélique et Isabelle dans l'*EF*), les noms des personnages des comédies francisées n'ont pour la plupart rien à voir avec ceux des *comedias* espagnoles d'origine. Ainsi, les personnages masculins de haut rang portent des noms conventionnels à consonance antique souvent hérités de la littérature pastorale (Léandre, Dorante, Licidas), dont certains renvoient directement aux rôles – cas du nom grec « Géronte » (*LM*) qui signifie « vieillard ». Les femmes ont souvent des prénoms réalistes comme Angélique et Lucrèce, pour les maîtresses, Sabine ou Marinette pour leurs suivantes. Isabelle peut convenir aux suivantes (*EF*, *LM*) ou aux jeunes filles de qualité (*JE*). Les noms des serviteurs masculins sont divers ; Philippin (*JE*), français et codifié, renvoie à l'interprète du rôle ; Carrille (*EF*) est un nom espagnol, Cliton chez Corneille est d'origine grecque.

Les références topographiques et socio-culturelles madrilènes contenues dans les *comedias* sont systématiquement remplacées par des équivalents parisiens. Inauguré par d'Ouille qui par exemple substitue « le cimetière joignant Saint Innocent » (*EF*, IV, 4) à *cementerio San Sebastián*, ce jeu de substitutions a été reproduit par les autres dramaturges. Destinées au public parisien, ces comédies se déroulent à Paris, ville que les héros masculins sont de jeunes provinciaux sont appelés à découvrir ou à redécouvrir. Dans *Le menteur*, où des lieux-clés de la capitale (les Tuileries, « la Place », le Pré-aux-Clercs, le Palais Cardinal) sont cités, les éloges de Paris abondent :

Paris voit tous les jours de ces métamorphoses,
 Dans tout le Pré-aux-Clercs tu verras mêmes choses,
 Et l'univers ne peut rien voir d'égal
 Aux superbes dehors du Palais-Cardinal.
 Toute une ville entière, avec pompe bâtie,
 Semble d'un vieux fossé, par miracle sortie,
 Et nous fait présumer, à ses superbes toits,
 Que tous ses habitants sont des Dieux ou des Rois. (*LM*, II, 5 p. 346)

8. — Ce qui permet à Scarron de donner une image parodique de l'honneur espagnol (*Jodelet ou le Maître valet*).

Le héros de Boisrobert fait allusion aux transformations de Paris, à Bocan (maître à danser) et au collège de Navarre⁹.

Que Paris s'est accru depuis l'an six-cent-trente
Que j'allais sous Bocan apprendre la courante¹⁰
Au sortir de la classe, et que j'étais ici
Écolier en Navarre, exempt de tout souci ! (*JE*, I, 1)

Les lieux culturels et festifs trouvent aussi des équivalents et renvoient par des jeux de miroirs à la vie théâtrale. L'action de *La dama duende* s'ouvre sur l'évocation de fêtes données à Madrid pour le baptême d'un Infant (nov. 1629), à l'occasion desquelles la pièce fut jouée ; plus loin, un personnage raconte une mésaventure survenue à la *plaza de palacio*. Le récit correspondant de *l'Esprit follet* cite l'Hôtel de Bourgogne où l'on joue *Les Fourbes d'Arbiran* (*Les Trahisons d'Arbiran*, tragi-comédie publiée en 1638, dont l'auteur est d'Ouville lui-même).

Dans la *JE* et l'*EF*, où le protagoniste masculin, nouveau venu dans la capitale, se heurte à un jeu d'énigmes et de signaux contradictoires, adressés par sa mystérieuse partenaire féminine, l'espace initialement admiré de ce Paris, revêt alors à ses yeux l'allure d'un lieu-piège, d'une sorte de labyrinthe qu'il voudrait fuir :

Oui, sans plus différer, partons, gagnons Essonne,
Fuyons de ce Paris, de cette Babylone. (*JE*, IV, 1)

On peut supposer que ces réactions provoquaient un « rire de supériorité » chez les spectateurs parisiens, initiés en outre aux dessous de l'action.

En même temps que le système référentiel, les motivations et la caractérisation identitaire des personnages sont transformées. Des écarts se creusent entre Calderón et d'Ouville quant aux circonstances de la venue du héros dans la capitale. Le don Manuel de *La Dama duende* est un militaire venu faire reconnaître ses services à la Cour, tandis que Florestan (*EF*) se rend à Paris à des fins de loisirs et de mondanités. Le passé et les mensonges du Menteur de Corneille ne coïncident qu'en partie avec ceux de son prédécesseur espagnol don García. Si ce dernier, qui a étudié à Salamanque, est rappelé à Madrid par son père après la mort de son frère aîné, Dorante, fils unique, revient de l'Université de Poitiers parce qu'il a achevé ses études. Le premier mensonge de don García dans *La*

9. — Le collège de Navarre, fondé dès 1304 par testament de la reine Jeanne de Navarre, femme de Philippe le Bel, était situé sur la colline Sainte-Geneviève. Il admettait des élèves pauvres, boursiers, et des élèves payants.

10. — La courante est une danse ancienne.

verdad sospechosa consiste à s'attribuer une richesse fictive, issue d'un séjour en Amérique non moins fictif, pour éblouir une jeune fille dont il est amoureux ; en semblable situation, Dorante se vante d'exploits qu'il aurait accomplis aux « guerres d'Allemagne », le prestige des prouesses guerrières supposées remplaçant celui de l'or et des voyages en des contrées lointaines.

II – 2 *Bienséances et réajustement au « goût » français*

Les exemples précédents nous incitent à prendre en compte une donnée fondamentale de ces réécritures françaises de *comedias*, à savoir le souci d'adéquation au « goût » et aux aspirations réelles ou supposées du public. Contrairement aux comédies burlesques de Scarron, les comédies francisées contreviennent peu aux principes de bienséance. Le souci de décence mène les adaptateurs à parler conventionnellement de « temple » et non d'« église » selon l'usage (*LM*, *JE*), mais parfois à réformer plus sévèrement les textes des *comedias*. Ainsi les métaphores audacieuses, les allusions assez lestes ou iconoclastes placées dans la bouche des valets, sont quelquefois adoucies ou supprimées. Chez Boisrobert (*JE*), on ne trouve plus trace des polissonneries du *gracioso* de Tirso (comparaison d'une bourse avec le ventre d'une femme enceinte, latinismes d'église détournés de leur usage.) Les serviteurs français sont en général plus terre-à-terre et déploient une moindre fantaisie verbale que leurs prédécesseurs les *graciosos*¹¹.

À un autre niveau, des allègements d'atmosphère et de tonalité sont introduits, creusant l'écart entre ces comédies et les *comedias* dont elles s'inspirent. Le dénouement même du *Menteur* a été infléchi par rapport à celui, plus rudement moral, de la pièce d'Alarcón. Corneille souligne les divergences concernant le sort du héros :

L'auteur espagnol lui donne ainsi le change pour punition de ses menteries, et le réduit à épouser par force cette Lucrèce, qu'il n'aime point. [...] Le père de Lucrèce le menace de le tuer s'il n'épouse sa fille après l'avoir demandée et obtenue ; et le sien propre lui fait la même menace. Pour moi, j'ai trouvé cette manière de finir un peu dure, et cru qu'un mariage moins violenté serait plus au goût de notre auditoire¹².

11. — Voir notre étude : Catherine Dumas, *Du gracioso au valet comique. Contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1620-1660)*, Paris, Honoré Champion, 2004.

12. — Pierre Corneille, *Examen du Menteur*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 338.

Tout dans ces comédies à l'action francisée semble donc mis en œuvre pour recréer une ambiance familière au public parisien, ainsi que pour limiter ce qui pourrait sembler déplacé ou choquant – sans doute peut-on y lire en filigrane une recherche de l'assentiment des théoriciens du théâtre, bien que d'Aubignac et Chapelain se soient peu souciés de la comédie. Sous l'habillage français de l'intrigue, rien ne permet de détecter son origine. Rien ne renvoie à l'Espagne dans le texte prononcé sur scène par les acteurs, à l'exception de rares indices, comme le nom Carrille ou une allusion fugitive à Don Quichotte (*EF*, I, 4) chez d'Ouville. Lors de l'édition, Pierre Corneille, dans ses épîtres, cite ses sources, mais sa démarche reste isolée : si l'on considère l'ensemble des œuvres imitées de l'Espagne, il apparaît que les frères Corneille sont les seuls à se référer régulièrement aux *comedias* d'origine dans leurs textes liminaires.

III - Appropriation et émulation

Il convient de nous interroger sur les causes qui ont pu conduire les dramaturges à occulter - sans pour autant renier complètement - leurs emprunts, et sur l'étrange statut de textes dont les sources restent cantonnées dans l'invisibilité.

L'on se rend compte aisément que ces réécritures qui actualisent et transposent, de façon presque souterraine, ou du moins peu voyante, l'action de pièces étrangères contemporaines, s'opposent ainsi radicalement aux pratiques d'imitation qui avaient cours en France à la même époque dans le domaine de la tragédie. Les tragédies, comme le souhaitent d'ailleurs les « doctes », s'inspirent ouvertement du répertoire antique et se placent sous le patronage hautement revendiqué des Anciens : les personnages mythologiques figurant dans ces pièces sont célèbres, et les noms des auteurs imités, tels Euripide ou Sophocle, sont synonymes d'excellence auprès du public lettré. La comédie s'inspire au contraire d'œuvres modernes inconnues ou peu connues, dont les personnages n'appartiennent ni à la mythologie ni à l'histoire et sont susceptibles, on l'a vu, d'être rebaptisés « à la française ». Aucune valeur d'exemplarité n'était par ailleurs concédée au théâtre espagnol. Lope de Vega (auquel Pierre Corneille attribua d'abord *La verdad sospechosa* d'Alarcón) était le seul dramaturge dont le nom était vraiment connu en France – encore recevait-il maintes attaques de la part des Réguliers, qui lui reprochaient son ignorance des principes aristotéliens. Une réserve tactique s'imposait sans doute aux adaptateurs, qui préféreraient ne pas se recommander de cet auteur ou de ses émules.

L'on pourrait supposer aussi que dans une période historique marquée par la rivalité et les dissensions entre la France et l'Espagne, il n'aurait pas été de bon ton, de la part des auteurs français, de proclamer ouvertement leurs liens avec la dramaturgie espagnole. Ceci est à la fois vrai et faux. Certes les conflits politiques mettaient aux prises les deux pays, où maints préjugés nationalistes étaient alors répandus, entraînant leur lot de stéréotypes et de jugements de valeur excessifs touchant les représentations de l'Espagnol ou du Français¹³ – néanmoins des échanges culturels très riches avaient lieu entre les deux pays, entraînant un mélange de fascination et de répulsion. Dans ce contexte ambigu d'attraction-répulsion, il est bien sûr possible d'interpréter la francisation des intrigues de *comedias* comme une tentative peut-être inconsciente d'annexer, ou de neutraliser l'Autre. Mais le fait que certaines pièces françaises (adaptées ou non) soient localisées en Espagne montre qu'il n'avait là aucun « tabou ». Par ailleurs, l'apparition d'imitations aussi peu « déclarées » de quelques pièces italiennes sur la scène française à la même époque prouve qu'il ne s'agit pas de « camouflage » ou de manœuvres anti-espagnoles.

Pour mieux cerner la démarche des adaptateurs, il faut se souvenir que celle-ci intervient dans un contexte culturel où l'« emprunt » des sujets est fréquent, où il n'est pas rare de trouver, en France comme en Espagne, plusieurs pièces portant sur le même sujet. Les accusations de plagiat sont rares¹⁴. Les notions de propriété littéraire n'étant pas les mêmes qu'à présent, l'introduction au théâtre d'œuvres étrangères réécrites pour la scène française, et signées d'un auteur français, ne pouvait choquer personne à l'époque, pourvu que l'adaptation possède ses propres qualités. Lors de la querelle du *Cid*, Chapelain ne remet pas en cause le fait que la tragi-comédie de Corneille s'inspire de Guillén de Castro, mais s'en prend plutôt aux « défauts » supposés du sujet, que le dramaturge français n'aurait pas su corriger selon lui.

Plutôt que de travestissement, il s'agit d'une véritable logique d'appropriation culturelle qui prévaut ici, dans le cadre d'un nouvel essor donné au théâtre français. L'enrichissement du répertoire par la rénovation du genre comique est le premier souci des dramaturges à une époque où, comme l'écrit Genette, « l'on cherche davantage le

13. — Voir le succès du livre du docteur Carlos García, *La oposición y conjunción de las dos grandes luminarias de la tierra o de la antipatía natural de franceses y españoles*, publié à Paris en 1617, souvent traduit et réédité au cours des années suivantes.

14. — Ce fut le cas lors de la polémique entre Donneau de Visé et Quinault, qui s'accusaient réciproquement de « vol » lorsque furent représentées leurs deux comédies, intitulées *La Mère coquette* (1665).

succès que l'originalité, - ou plutôt [...] où la voie du succès ne passe pas nécessairement par l'exhibition d'une originalité¹⁵. » Délaisée dans le premier tiers du siècle, la comédie, revivifiée notamment par les apports de la *comedia*, tend ainsi à se substituer à la tragi-comédie pour devenir l'espace théâtral dominé par les rebondissements et les effets de surprise, où s'accumuleront les déguisements et les quiproquos. Puisant dans le répertoire d'outre-Pyrénées des sujets apparentés entre eux par leurs thèmes, après avoir vérifié que ceux-ci étaient bien accueillis par le public, les dramaturges recherchent alors le succès, et s'inscrivent dans une perspective de rivalité et d'émulation, qui les mène à se mesurer peut-être avec le théâtre espagnol du Siècle d'Or, mais aussi les uns avec les autres.

IV - Le désaveu de l'histoire littéraire

Nous avons vu dans quel contexte se jouent les textes théâtraux d'inspiration espagnole, et recensé les principaux procédés d'adaptation en œuvre dans les comédies francisées. Il nous reste à voir quel traitement fut réservé par l'histoire littéraire aux comédies d'inspiration espagnole. Au XIX^e et au début du XX^e siècles, lorsque l'histoire littéraire affirme ses spécificités nationales, les jugements sont sévères à l'encontre de pièces que l'on dit calquées sur des œuvres étrangères, auxquelles l'on reproche leur complexité d'intrigue et leur manque d'originalité. Ces *a priori* restent assez fortement enracinés, même à une époque plus récente :

Les principaux auteurs, Boisrobert, Scarron, Cyrano de Bergerac, Thomas Corneille, Quinault, manifestent peu de vigueur créatrice. Presque toute la production de cette époque s'inspire de comédies espagnoles, et, plus rarement italiennes¹⁶.

Un autre grief retenu contre ces pièces est l'emploi de personnages conventionnels ou stéréotypés. De toute évidence, le modèle des comédies de Molière plane (par anticipation) sur ce répertoire où il n'intervient pas encore. À ce sujet, Antoine Adam dénonce très justement l'attitude d'une « critique du XIX^e siècle, enfermée dans ses préjugés de décence bourgeoise, toute préoccupée de défendre les maximes d'un faux classicisme¹⁷ », mais son approche

15. — Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris [1982], 2003, p. 78.

16. — Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, [1964] 1970, p. 35.

17. — Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle. II- L'époque de Pascal, l'apogée du siècle (Boileau, Molière)*, [Donat, 1951-52], Paris, Albin Michel, 1997, p. 333.

des comédies à l'espagnole reste néanmoins condescendante et entachée d'inexactitudes¹⁸. Dans son ouvrage consacré aux comédies des années 1640-1660¹⁹, Roger Guichemerre analyse de façon détaillée les ressorts d'actions ingénieusement conçues reposant sur les stratagèmes, les quiproquos et la surprise, mais considère ces comédies d'intrigue comme des œuvres de transition vers les comédies de mœurs ou de caractères. De façon générale, certains critiques reproduisent les attitudes anciennes et se font l'écho de jugements de valeur bien ancrés en faisant l'éloge des comédies du seul Pierre Corneille qu'ils veulent préserver de la médiocrité imputée aux autres adaptateurs. Aussi Gabriel Conesa écrit-il au sujet du *Menteur* :

Encore une fois, l'auteur qui réussit le mieux à dépasser le modèle en l'adaptant de manière originale est le grand Corneille²⁰.

Ce type de propos n'est pas totalement justifié, dans la mesure où les stratégies d'adaptation employées par le « grand Corneille » sont rigoureusement les mêmes que celles de ses contemporains ; tout aussi contestable est l'allégation, qui ne repose sur aucun critère sérieux, selon laquelle la pièce française « dépasserait » son modèle. Il semblerait que l'on observe ici la résurgence d'un discours critique très codifié.

Un point que les détracteurs de ces comédies, en revanche, ne semblent pas avoir relevé, du moins dans le cas des comédies francisées, est la difficulté que les adaptateurs semblent parfois avoir éprouvée à transposer en un contexte français des traits de culture espagnole, telles les rigueurs du code de l'honneur qui contraignent une héroïne à dissimuler son visage sous un voile ou à se cacher, sous la pression de son entourage. Ainsi dans *L'Esprit follet* d'Ouville a quelque peine à rendre compte de la réclusion forcée d'Angélique, une jeune veuve, soumise au pouvoir de ses frères, lorsqu'il fait dire à sa servante :

Mais à leurs volontés il faut bien vous soumettre
Et pour vous dire vrai, vos frères ont raison
De vous tenir ainsi recluse à la maison.

18. — Antoine Adam parle d'actions presque toujours localisées en Espagne, de comédies auxquelles les spectateurs « ne demandent pas tellement de les faire rire » (*op. cit.*, p. 330) et reprend, en le nuancant, la critique concernant la complexité des intrigues (*Id.*, p. 331).

19. — Roger Guichemerre, *La comédie avant Molière 1640-1660*, Paris, Armand Colin, 1972.

20. — Gabriel Conesa, *La comédie de l'âge classique 1630-1715*, Paris, Seuil, 1995, p. 85.

Considérez un peu l'état auquel vous êtes,
Toutes vos actions aux faux bruits sont sujettes,
Et c'est avec raison que n'ayant plus d'époux,
Ils ne désirent point qu'on médise de vous.
Les grands festins, le Cours, le Bal, la Comédie,
Sont lieux suspects pour vous, souffrez que je le die... (EF, I, 5)

Tandis que dans les pièces espagnoles les mystifications féminines sont au départ dictées par une contrainte sociale, que vient relayer l'inventivité des héroïnes concernées, les jeunes hommes des pièces françaises semblent davantage tributaires des manœuvres ludiques de jeunes femmes malicieuses ou coquettes. Face au jeu d'énigmes où la jeune femme prend les initiatives, les jeunes gens des pièces citées restent singulièrement démunis et passifs (sauf Dorante) et désireux de *voir* enfin le visage de leur amante, ce qui inverse les motifs de la conquête amoureuse. Ces éléments peuvent avoir contribué au discrédit pesant sur ces pièces.

Nous avons montré à travers ces exemples la manière dont les comédies adaptées de *comedias* au XVII^e siècle se distancient de leurs modèles, par une série de procédés tendant à la naturalisation des intrigues, par l'effacement des sources, puis le désaveu que ces pièces ont subi de la part d'une histoire littéraire soucieuse d'offrir du théâtre comique du Grand Siècle une image homogène, dominée par Molière. Or ces comédies ont beaucoup à nous apprendre aujourd'hui, par la dynamique de leurs intrigues, et Molière même y puisa quelques éléments. S'il est vrai qu'actuellement, la tendance est de redécouvrir ces œuvres souvent passées sous silence ou jugées de façon trop réductrice, celles-ci accusent cependant encore le contrecoup de leur longue « mise en quarantaine » et du silence des manuels scolaires à leur endroit.

Les Saisons (The Seasons)
de Thomson : mobilités textuelles et
étude bibliographique des échanges
iconographiques

On a déjà étudié, de façon détaillée, comment les textes littéraires traversaient les frontières pendant le XVIII^e et le XIX^e siècles. La critique a examiné la vie de ces textes que ce soit en langue originale ou en traduction, dans des aires culturelles différentes de celles pour lesquelles ils avaient été écrits à l'origine. Parmi tous ces travaux, ce sont les transferts d'idées ou de modèles littéraires qui occupent une place centrale¹. En revanche, on a largement négligé la forme matérielle que prenait cette transmission et en particulier la manière dont les libraires-éditeurs pouvaient emprunter les illustrations et la mise en page d'ouvrages étrangers culturellement différents ou d'éditions préalables lorsqu'ils restaient dans leur propre aire culturelle. Si cette médiation des textes littéraires entraîne la mobilisation d'une partie du lectorat autour d'une conception commune mais plutôt abstraite de la littérature, l'expérience de lecture semble être formée également par le paratexte qui aide le lecteur à appréhender les différences culturelles des textes ainsi consommés. Ce que le lecteur anglais comprenait immédiatement d'un point de vue linguistique en lisant *Tom Jones* devait être glosé et explicité par des notes dans les éditions produites à l'étranger et destinées à des marchés extérieurs. Traduire les œuvres anglaises

1. — Le texte de Bernhard Fabian (*The English Book in Eighteenth-Century Germany*, Londres, The British Library, 1992) constitue une exception notable, pionnière dans l'étude historique des livres et des transferts culturels. Cependant, Fabian n'y étudie pas la manière dont les illustrations peuvent être recyclés d'un ouvrage à l'autre.

en des langues étrangères revenait à proposer des versions qui visaient à établir des équivalents. Par-dessus tout, ces traductions adaptaient fréquemment la langue et les idées des textes dans un nouveau médium pour les accommoder aux conceptions du décorum en vigueur et les ajustaient aux pratiques culturelles et sexuelles qui étaient spécifiques à la nation cible².

Ainsi les traductions réinterprétaient souvent idéologiquement les textes ; les illustrations, elles, diffèrent de l'expérience de progression textuelle linéaire par le fait qu'elles ponctuent la lecture et encouragent les lecteur à s'arrêter et à réfléchir sur les relations qu'elles entretiennent avec le texte dans sa dimension typographique et sur la manière dont la gravure rendait l'œuvre présente, l'interprétait et assurait la présence du texte au monde³. Comme Nathalie Ferrand l'a démontré, ces relations entre texte et image sont loin d'être harmonieuses, résistent au degré d'équivalence que le lecteur attend de la traduction et même d'un texte en langue originale lorsqu'il est accompagné d'illustrations. Souvent même, le texte et l'illustration ne sont pas synchronisés d'un point de vue sémantique⁴.

Au cours du XVIII^e siècle, les textes littéraires circulent plus largement que jamais et sont présentés de façon à refléter les diverses stratégies de marketing dans un marché d'imprimés de plus en plus concurrentiel : chaque éditeur a besoin de proposer un produit différent de ceux de ses concurrents. Tandis que les illustrations servent à mettre en avant les spécificités du produit, elles reflètent aussi la mode et les comportements sociaux. Elles ont ainsi pour but de renforcer le caractère commercial et marchand de la production éditoriale, et, en même temps, elles rattachent l'édition à un contexte de consommation plus large dont le principal rôle est de redéfinir, en des termes nationaux, les modes et les styles iconographiques de la société raffinée de l'Europe.

Bien que le phénomène soit peu étudié, le fait de réutiliser des matériaux visuels antérieurs sous la forme de nouvelles illustrations était une pratique courante en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle. Ces usages éclairent les circuits de

2. — Sur les transferts culturels et les traductions voir Jennifer Willenberg, *Distribution und Übersetzung englischen Schrifttums im Deutschland des 18. Jahrhunderts*, Munich: K. G. Saur, 2008 et Stefanie Stockhorst éd., *Cultural Transfer through Translation: The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation*, Amsterdam: Rodopi, 2010. Aucun de ces deux auteurs ne met l'accent sur l'importance des illustrations dans les livres.

3. — Voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, "Poétique", 1987, p. 7.

4. — Nathalie Ferrand, *Livres vus, livres lus : une traversée du roman illustré des Lumières*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, *passim*.

commerce ainsi que leur dynamique. Ils ont un rôle dans la transmission des textes au sein de lectorats variés à la fois nationaux et internationaux. Étudier comment les images sont réutilisées met en lumière la manière dont les libraires de province ont interagi avec les productions londoniennes dont les illustrations furent justement copiées ou amendées pour s'adapter à ces publications provinciales. De même, l'opportunisme avec lequel les images initialement conçues pour une édition dans un pays donné étaient gravées à nouveau pour servir ultérieurement à l'étranger peut être compris comme un simple geste d'appropriation de ce qui était disponible à l'époque. Toutefois, un tel usage témoigne également de la connaissance que le libraire étranger a de la culture imprimée internationale et implique qu'il a conscience que les illustrations, prises dans une certaine communauté culturelle, reflètent partiellement l'idéologie de cette même communauté ainsi que ses goûts en matière d'iconographie. Ainsi étudier comment les images sont recyclées nous aide à retracer la manière dont les textes sont adaptés pour être mis à disposition d'un public qui n'est pas la cible première des artistes qui ont conçu les dessins et des libraires qui publient les œuvres originellement. Nous pouvons connaître ainsi le rôle paratextuel et interprétatif des images, les raisons pour lesquelles ils migrent dans d'autres espaces culturels, sociaux et géographiques et saisir enfin comment les recherches bibliographiques sur l'inter-iconicité peuvent éclairer les modes d'une consommation transculturelle des textes et montrer le rôle formateur de l'image pendant la période du long XVIII^e siècle.

On doit comprendre une bibliographie de l'inter-iconicité comme un outil pour rendre compte de la réimpression délibérée des images, en dehors des sphères originellement visées par la production d'illustrations ou d'autres représentations visuelles et littéraires. À un niveau macro-local, le concept peut être utilisé dans le cadre plus large des liens commerciaux européens entre les libraires ; à un niveau micro-local, on peut se rendre compte qu'après la seconde moitié des années 1760, des échanges se mettent en place de façon variée entre l'Angleterre et l'Écosse. Parfois, les illustrations font naître des caractéristiques spécifiques étrangères à la culture nationale, renforcées par des conventions stylistiques qui mettent l'accent sur les écarts par rapport aux pratiques artistiques existantes. Tandis que les illustrateurs-graveurs tels Charles Eisen, Hubert-François Gravelot et les frères Crusius, respectivement en France, Grande-Bretagne et en Allemagne, ont recours à divers styles comme le Rococo pour illustrer des traductions, ces styles employés par les graveurs-illustrateurs et artisans sont de façon significative en décalage avec la majorité des autres

réimpressions qui suivent des lignes vernaculaires très éloignées justement du Rococo. Ainsi l'inter-iconicité révèle combien les libraires étaient familiers avec les cultures visuelles étrangères. Plus généralement, elle témoigne d'un haut degré d'échanges dans le commerce des livres à travers l'Europe, commerce qui repose sur l'importation de livres imprimés, la réimpression de paratextes déjà existants, dont les illustrations, pour la préparation de nouvelles éditions de textes littéraires.

La réimpression de planches anglaises et françaises connaît, pour le marché à la fois interne et externe, un grand succès pendant les années 1780 et 1810, période durant laquelle nombre de textes littéraires sont justement publiés en Europe. Toutefois, même lorsque les illustrations sont les mêmes dans les différentes éditions d'un même texte à l'étranger, leurs significations peuvent différer. L'exécution des images originellement conçues pour des brochures à bon marché est souvent améliorée à l'étranger pour satisfaire un autre public et s'aligne sur la mise en page typographique supérieure de la nouvelle édition. Souvent, la réimpression des illustrations à l'étranger signifie que l'on cible des amateurs fort différents de ceux qui ont acheté la première édition.

La bibliographie iconographique est dès lors un outil utile pour comprendre comment la culture imprimée peut se disséminer. Elle est importante pour étudier la migration des textes, les relations commerciales entre les libraires ainsi que l'histoire du livre, mais elle implique aussi une compréhension transnationale des images que les historiens et les critiques commencent seulement à acquérir et à intégrer à leur cartographie des produits culturels et littéraires. Cet article présente trois études de cas et se concentre sur la manière dont la matière illustrée est recyclée. Il s'agit, en effet, de présenter dans quels contextes *Les Saisons* de James Thomson (1730), un des ouvrages les plus largement lus au XVIII^e siècle, ont été transposées et appropriées à fois à l'intérieur et à l'extérieur des frontières anglaises.

Le recyclage des gravures se produit, dans la plupart des cas, lorsque la réputation des œuvres à succès atteint un sommet. Ainsi maintes fois réimprimées et traduites, *Les Saisons* de Thomson ont connu une immense popularité à travers l'Europe et en Amérique du nord, elles sont avant tout l'œuvre littéraire qui a été le plus fréquemment illustrée à cette période. C'est en raison d'une dispute concernant les droits de copyright autour de l'œuvre de Thomson qu'a été rejetée l'idée même d'un contrôle perpétuel accordé aux libraires sur les copies. On a donc donné aux droits de copyright un terme au-delà duquel les œuvres qui n'étaient plus protégées

pouvaient être réimprimées librement. Les reproductions des illustrations anglaises constituent une large portion de la matière illustrée qui fut incluse dans les éditions étrangères aux côtés de dessins produits sur place. En revanche, à l'intérieur du pays, la réimpression des images crée un sentiment d'affiliation avec des ouvrages illustrés largement connus par ailleurs. D'un point de vue pragmatique, elle ôte au libraire le coût qu'aurait impliqué la commande d'une nouvelle œuvre artistique. Tant qu'elles étaient protégées de façon limitée, en conformité avec l'Acte de soutien aux arts du dessin, des gravures et des eaux-fortes (*Act for the Encouragement of the Arts of Designing, Engraving and Etching*, 1735)⁵, les illustrations, à l'exception notable de celles de Hogarth et de quelques rares autres artistes, n'étaient pas une activité suffisamment rémunératrice pour les libraires pour qu'ils cherchent à imposer l'application de la loi de copyright et à protéger leurs droits. Les imprimés destinés à la décoration reprenant les scènes des *Saisons* apparaissaient un à un pour être rassemblés dans un portfolio et pour être exposés dans les lieux de passage et de sociabilité de la maison. Ils étaient beaucoup plus chers à produire que les illustrations pour les livres et ne donnaient pas lieu en Grande Bretagne à des réimpressions sauvages.

Exécuté par William Woollett en 1766, le premier imprimé à usage décoratif répondait à l'engouement grandissant pour le poème de Thomson. C'était une gravure de Céladon et Amélie⁶, les deux amoureux tragiques, tirés de l'*Été*, qui avaient été surpris par un orage lors d'une promenade où Amélie meurt foudroyée, transformée en « cadavre noirci » (*blacken'd corpse*)⁷. Le mezzotinto (44,3 X 54,6 cm) s'inspire d'une peinture intitulée « Un orage d'été avec l'histoire des deux amants de Thompson [*sic*], Céladon et Amélie » que Richard Wilson avait exposée à la Société des artistes en 1765. À l'époque où Woollett produit la gravure (figure 1), le tableau est en la possession de William Lock of Norbury.

5. — Tim Clayton note que rares étaient les dessinateurs qui auraient pu profiter de cet Acte car il fallait, pour que les dessins soient protégés, qu'ils soient aussi gravés par les mêmes artistes. Hogarth profita largement de l'Acte mais ce n'était pas le cas pour la majorité de ses congénères. Voir Clayton, *The English Print, 1688-1802*, New Haven, Yale University Press, 1997, p. 86-87. Voir aussi Matthew Hargraves, *'Candidates for Fame': The Society of Artists of Great Britain, 1760-1791*, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 50.

6. — Sandro Jung, *James Thomson's "The Seasons," Print Culture, and Visual Interpretation, 1730-1842*, Bethlehem, Pennsylvania, Lehigh University Press, 2015, p. 115-17.

7. — Le récit correspond aux vers 1169-1222 de l'*Été*. La citation apparaît au vers 1217. Voir James Thomson, *The Seasons*, éd. James Sambrook, Oxford, Oxford University Press, 1981.



Figure 1: W. Woollett (after R. Wilson), Furniture print of “Celadon and Amelia” (1766). Reproduced, with permission, from a copy by the Yale Center for British Art.

La gravure s’est vendue au prix de £8 5s⁸ et était de ce fait un produit de prestige qui avait peu de choses en commun avec les illustrations qui allaient orner les nombreuses éditions des *Saisons* pendant les décennies suivantes. La réputation de Woollett était telle que son travail fut très prisé en France. Jean-Jacques Avril grava de nouveau son « Céladon et Amélie » en France sous le titre « Les Voyageurs effrayés par le coup de tonnerre » pendant les années 1770, mais Wilson n’a plus été crédité d’avoir peint le tableau à l’origine de la gravure. Au contraire, il est indiqué que l’estampe d’Avril (44 X 56,5 cm) avait été produite « d’après le tableau de [Claude] J. Vernet. »⁹. Cette substitution où Vernet vient remplacer Wilson suggère que le genre de la peinture de paysage a été repris en des termes nationaux et, pour sa propre œuvre, Wilson, qui suivait les pas de Lorrain et de Poussin, avait fait la même démarche¹⁰.

8. — Jung, *James Thomson’s “The Seasons,” Print Culture, and Visual Interpretation*, op. cit., p. 115.

9. — Karl-Heinrich von Heineken, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes*, Leipzig, chez Jean Gottlob-Immanuel Breitkopf, 1778, I, p. 567.

10. — George Hamilton, *The English School: A Series of the Most Approved Productions in Painting and Sculpture*, Londres: Charles Tilt, 1832, p. 18. Il note qu’avant que le nom de Vernet ne paraisse sur les imprimés pour l’ameublement,

Ces imprimés anglais et français par Woollett et Avril n'ont jamais représenté un médium de masse. Ils répondaient néanmoins à une demande grandissante pour des gravures de grande qualité : les classes moyennes, qui ne pouvaient pas d'ordinaire collectionner des œuvres d'art, investissaient dans l'acquisition de ces gravures pour les exposer dans leurs vitrines. En 1789 toutefois, l'illustration est présentée à un public plus large que précédemment. Elle apparaît comme une des images à pleine page dans la traduction allemande des *Saisons* par Ludwig Schubart, traduction que le libraire Christian Friedrich Himburg avait fait paraître à Berlin¹¹. Comme pour l'estampe française, l'illustration tirée de l'édition allemande n'est plus attribuée spécifiquement à Wilson, même si la page de titre indique, elle, « avec cinq estampes par Smith, Wilson et Jones » (*Mit fünf Kupfern nach Smith, Wilson und Jones*), gravées par Friedrich Genelly dont le nom apparaît sur la gravure de Céladon et d'Amélie. La traduction de Schubart s'accompagnant de quatre autres gravures, Himburg rassemble deux versions réduites des imprimés parus à Londres entre 1766 et 1778. Pour la seconde édition de la traduction, une vignette par Thomas Stothard, qui représentait les saisons sous la forme allégorique de chérubins, a été tirée de la grande édition par souscription des *Saisons*, de 1793, au format in octavo d'Archibald Hamilton. En dehors de « Céladon et Amélie », Genelly a produit des illustrations des « Joyeux Villageois » (*Merry Villagers*) par Thomas Jones (1776 : « Der Frühling »), de « Solitude » par Wilson (1778 : « Der Sommer »), les « Cueilleurs de pommes » (*The Apple Gatherers*) par George Smith de Chichester (1768 : « Der Herbst ») ainsi que « La chaumière à la campagne » (*The Rural Cot*) par Smith (1769 : « Der Winter »)¹². Les gravures de Genelly ont paru séparément à titre d'épreuves (« Kupferstiche in ersten Abdrücken », « Fünf Kupfer zu Thomsons Jahreszeiten, nach Woollett von Genelly ») au prix d'un *Reichsthaler* et d'un *Groschen*¹³. Étrangement le nom de Woollett n'est mentionné nulle part dans l'édition de la traduction de Schubart mais apparaît dans les publicités qui annonçaient la parution des estampes imprimées séparément comme étant l'œuvre de l'artiste (supposé) que Genelly avait gravée. Au même moment, Himburg fait paraître les estampes

quelques uns des premiers imprimés portaient le nom de Wilson. Je n'ai pas trouvé de preuve matérielle pour justifier cette affirmation.

11. — L'édition fut publiée à nouveau en 1796 avec les cinq mêmes illustrations.

12. — Les dates entre parenthèses renvoient aux dates auxquelles Woollett produisit les versions imprimées de ces peintures.

13. — *Verlagskatalogus von Christian Friedrich Himburg, Buchhändler in Berlin, 1789*. La traduction de Schubart s'est vendue au prix de deux *Reichsthaler* et de huit *Groschen*.

en deux formats de papier, probablement pour les collectionneurs : certaines copies de l'ouvrage contiennent de larges pages d'illustration à replier, d'autres, des gravures de format plus petit qui peuvent être commodément glissées dans l'édition.

Pendant vingt-trois ans, depuis l'exposition de la Société des artistes au cours de laquelle la peinture de Wilson fut montrée pour la première fois au public, qui avait payé pour l'entrée et la publication des imprimés d'ameublement de Woollett et Avril, jusqu'aux illustrations de l'édition Himburg, la représentation visuelle que Wilson avait donnée du récit de Céladon et Amélie avait laissé place à de grandes modifications dans ses usages sociaux. Ainsi est-on passé d'un médium destiné uniquement à une élite à un bien qui pouvait être acquis par tous ceux qui pouvaient acheter la traduction Schubart. Bien plus, la manière dont l'image a migré d'Angleterre vers la France, puis vers l'Allemagne, indique à la fois combien ce genre de compositions visuelles produites par Wilson était en vogue et combien le poème de Thomson était courant et présent dans les cœurs sur le continent européen¹⁴. Himburg avait sélectionné cinq planches décoratives en Grande-Bretagne, qui, à l'exception de Céladon et Amélie, n'illustraient aucune histoire spécifique du poème. (Figure 1b)



Figure 1b: F. Genelly (after W. Woollett), book illustration of "Celadon and Amelia" (Himburg edition of *Die Jahreszeiten*, 1789).

Reproduced from a copy in the author's collection.

Toutefois, à l'exception des « Joyeux Villageois »¹⁵, chacune de ces illustrations est accompagnée de quelques vers tirés des *Saisons* :

14. — Sur la présence affective du poème voir Sandro Jung, « Design, Media, and the Reading of Thomson's *Seasons* », *Studies in the Literary Imagination*, 46, 1 (2013), p. 139-160.

15. — Il est possible que les quatre copies que j'ai consultées soient des

pour les « Cueilleurs de pommes » c'est *L'Automne*, vers 624 à 631, pour « La Chaumière à la campagne », *L'Hiver*, vers 1024-34, « Solitude », *L'été*, vers 516-24. Genelly n'a retenu aucune des citations en vers blanc. Ces gravures par Jones, Smith et Wilson pendant les années 1780 et 1790 appartiennent à l'école de paysage anglaise qui est très en vogue en Allemagne où l'anglomanie bat son plein depuis le milieu du siècle. Il est probable que ces gravures aient été exportées soit de façon directe hors de la Grande-Bretagne, soit via des reproductions de gravures françaises. La décision du libraire de les diffuser, à la fois de façon séparée et couplée à son édition du texte, témoigne de son ambition de satisfaire deux marchés convergents, celui des collectionneurs d'estampes et celui des amateurs d'éditions de luxe¹⁶. Dans le paratexte de l'édition, on note l'introduction écrite par Friedrich Schubart, elle vient appuyer l'intention de Himburg de saisir le caractère typiquement anglais du poème, au sens où Thomson est identifié comme un poète du paysage pittoresque. Schubart met l'accent sur la capacité de Thomson à décrire des paysages naturels et explique, en particulier, les techniques du poète pour construire les paysages d'après l'expérience directe¹⁷. En 1796, l'année où Himburg publie la deuxième traduction, une publicité met en lumière les qualités spécifiques des paysages de Thomson en employant le terme de *Landschaften*, paysages, à la place d'estampes (*Kupfer*, plaque de cuivre)¹⁸. La page de titre de l'édition porte également

variantes sans légendes, de même qu'il y a des variantes avec ou sans légendes des imprimés pour ameublement à la salle des imprimés au British Museum.

16. — Himburg était reconnu pour l'élégance typographique de son édition. Voir Christian Friedrich Daniel Schubart, *Vaterlandschronik von 1789: Zweites Halbjahr*, Stuttgart, im Verlage des Kaiserl. Reichspostamtes, 1789, p. 559.

17. — Ludwig Schubart, « Einleitung », *Jakob Thomson's Jahreszeiten: Aus dem Englischen*, Berlin, Himburg, 1789, p. xv : « Seine poetischen Gemälde stellen die Natur bis auf ihr verflößestes Detail dar; der Vorgrund seiner Landschaften brennt hart vor unserem Auge; seine Objekte wirken nicht bloß auf unsre Phantasie; unsere Sinne selbst zittern oder schmelzen vor ihrer Nähe... Wie der weise Landschaftsmaler zeigt er uns anfangs eine dunkle Masse von Objekten in der Ferne; durch wenige Tinten zeichnet er von diesen einige aus, stellt sie in den Mittelgrund, und leitet uns in den Charakter seines Kunstwerkes ein. » Ses peintures poétiques représentent la nature jusqu'au moindre détail, le premier plan nous brûle les yeux ; les objets n'affectent pas seulement notre imagination, nos sens mêmes tremblent ou fondent à leur proximité... Comme le sage peintre de paysage, il nous montre au début une masse sombre d'objets dans le lointain, par quelques touches d'encre, il en détaille certains, les place au plan moyen et nous initie aux caractéristiques de son art.

18. — *Oberdeutsche, allgemeine Litteraturzeitung im Jahre 1796*, Salzburg: im oberdeutschen Staatszeitungs-Comtoir, 1796, colonne 533. Himburg publia une troisième édition de la traduction de Schubart en 1805.

la mention que le volume peut être acheté avec ou sans les cinq paysages (*Landschaften*). Aucune autre publication de langue allemande avant le travail de Himburg, ni après, ne s'est conformé à la culture de l'image anglaise comme il l'avait fait, même si la traduction de 1745 des *Saisons* par Barthold Heinrich Brockes, la première en Allemagne, reproduisait déjà les quatre illustrations *in quarto* que William Kent avait conçues au même format, pour l'édition anglaise à souscription de 1730 du poème de Thomson¹⁹. Le libraire Herold de Hamburg qui l'avait publiée avait simplement repris les illustrations sans créer cette sorte de mélange visuel qu'on trouve dans les illustrations et les ornements de Himburg. C'est également la société de Herold qui imprime une édition des *Saisons* en 1791, en anglais cette fois. Elle avait été publiée par Johann Jacob Carl Timaeus et comprend un frontispice emprunté à une édition de Londres. Ce frontispice a été par la suite réutilisé pour les éditions de Thomson à Philadelphie²⁰.

Les libraires anglais ne se sont pas approprié les imprimés en Grande-Bretagne pour leurs propres éditions des *Saisons*. En 1798 toutefois, les graveurs Francesco Bartolozzi et Peltro William Tomkins impriment leur folio tant attendu, folio qu'ils avaient annoncé pour la première fois en 1792 et qui s'appuie sur une série de vingt-et-un tableaux réalisés par William Hamilton, membre de l'Académie royale et peintre de théâtre. Les annonces pour ce travail proposent une « édition magnifique », dédiée à la reine. Chacune des livraisons est vendue une guinée, les épreuves deux et les estampes en couleur deux également²¹. L'édition se caractérise par deux types de planches, celles qui étaient au format folio et qui avaient tout de l'imprimé pour l'ameublement, si ce n'est le nom, et des vignettes plus petites placées d'ordinaire en tête et en fin de chaque saison. On a édité seize de ces imprimés séparément pour des collectionneurs, et, en 1807, paraît à Londres une édition in quarto « illustrée avec des gravures de F. Bartolozzi et P. W. Tomkins à partir des dessins originaux de William Hamilton » chez Longman, Hurst, Rees et Orme. Elle reproduit les illustrations produites pour la première fois en 1798 pour le volume folio, à l'exception toutefois de cinq planches. Les deux éditions sont de luxueuses réalisations, disponibles généralement en papier bible et reliées de façon onéreuse.

19. — Sur les éditions allemandes illustrées, voir Sandro Jung, « Print Culture and Visual Interpretation in Eighteenth-Century German Editions of Thomson's *The Seasons* », *Comparative Critical Studies*, 9, 1 (2012) : p. 37-59.

20. — Voir Jung, *James Thomson's "The Seasons," Print Culture, and Visual Interpretation*, op. cit., p. 265-70.

21. — *Diary or Woodfall's Register*, 3 mai 1792.

Certaines séries d'illustrations pour l'édition de 1798 sont colorisées à l'encre, comme la sanguine, ou encrées à *la poupée* pour les distinguer d'autres, comme celles de Woollett toujours commercialisées en 1790. Imprimées par Thomas Bensley, ces éditions répondent aux normes les plus exigeantes de la typographie et de la gravure. Elles devaient être limitées à des clients qui les conservaient dans leurs collections d'ouvrages de prix. Bien qu'elles fussent plus abordables que les peintures de Hamilton de 1798, seuls quelques rares lecteurs pouvaient les connaître. De plus, le caractère encombrant du folio devait rendre la lecture du poème difficile et l'accent qu'on mettait sur un usage démonstratif suggère qu'il avait un statut symbolique d'objet d'art essentiellement à exposer.

Le parcours épitextuel des imprimés au format folio produits en premier lieu entre 1792 et 1798 se prolonge au-delà de l'édition de 1807. Ainsi en 1822, on annonce à grand renfort de publicité un portfolio destiné à la collection d'images : « Dans un seul volume folio au format impérial au prix de £8, 8s. GRAVURES ILLUSTRANT LES SAISONS DE THOMSON²² » Quatre années plus tard, à la fin de 1826, quatre des images de Hamilton apparaissent dans un format réduit (9,4 X 5,5 cm) qui les rendait accessibles à un public peu susceptible de les avoir vus jusque là. Le *Marshall's Private New Repository*, un agenda de poche avec un almanach que William Marshall avait fait paraître pour la première fois le 21 novembre 1822, comprend, si l'on ne prend pas en compte les entêtes à motifs architecturaux, quatre planches gravées sur plaques d'acier intitulées « Affection parentale », « L'Histoire du goblin », « L'Automne » et « L'Été ». Alors que l'édition des *Saisons* à 10 guinées représente deux fois la somme demandée pour l'édition de 1807, soit 4 livres 4 shillings²³, l'agenda de poche de Marshall, relié de cuir ne revient qu'à 3 shillings et 6 pennies. D'un côté, l'édition de Bartolozzi et Tomkins est un objet à collectionner, de l'autre, la production de Marshall ne représente qu'un objet éphémère, puisque son usage qui était de noter des rendez-vous était épuisé au bout d'un an. Bien que l'agenda soit minuscule en comparaison des folios, Marshall, comme les éditeurs d'ouvrages de poche Thomas Baker et William Peacock, investit lourdement dans la qualité des illustrations qu'il offre dans les agendas de poche qu'il produit. Il affirme au sujet du numéro de 1822 du *New Polite Repository*, que l'agenda « était orné de gravures qui avaient

22. — *Morning Chronicle*, 5 April 1822.

23. — Sur les prix de ces éditions, voir Jung, *James Thomson's "The Seasons," Print Culture, and Visual Interpretation*, op. cit., p. 194, note 66.

coûté à l'éditeur jusqu'à 100 guinées²⁴. » Cette déclaration traduit l'ambition de Marshall de concurrencer le *Polite Repository* de Peacock, bien établi sur le marché depuis 1781. Pendant cette même période, les agendas de poche démocratisent l'art en reproduisant les produits de la culture visuelle à une échelle jusqu'alors inconnue. À la différence du contenu visuel des agendas conçus avant les années 1820, les illustrations insérées dans ces nouveaux produits peuvent être enlevées sans les abîmer afin de pouvoir constituer de petites collections d'imprimés²⁵. De ce fait, elles imitent les pratiques initiées originellement par les dessins d'Hamilton, qui à la fois servent aux ouvrages et comme imprimés à encadrer ou à collectionner dans des portfolios.

Les deux éditions de Bartolozzi et de Tomkins avaient créé un jeu de relation dynamique entre les gravures conçues par Hamilton et le texte que la première annonce éditoriale avait désigné comme la « narration pathétique » des *Saisons*²⁶. En revanche, le texte du poème de Thomson n'accompagne pas les agendas de poche qui donnent en lieu et place des légendes aux illustrations. De même, tandis que le travail de Hamilton est authentifié par son nom sur la planche, le graveur employé par Marshall n'a attribué les illustrations à aucun artiste, pas plus qu'il n'a indiqué son propre nom. Les lecteurs qui n'avaient pas eu en main les gravures tirées des peintures de Hamilton pouvaient néanmoins en avoir entendu parler par les annonces publicitaires qui en donnaient le titre²⁷. Alors que les titres « Été » et « Automne » sont trop généraux pour être associés à des illustrations antérieures, ce n'est pas le cas pour les autres images « Affection parentale » et « L'histoire de goblin » qui avaient paru dans des éditions antérieures des *Saisons*. Afin de pouvoir associer les reproductions de l'édition Marshall avec les illustrations antérieures de ces histoires, les lecteurs auraient eu besoin de consulter des éditions soit sur le marché des livres d'occasion, soit dans des éditions de taille réduite, relativement peu chères, disponibles pendant les deux premières décennies du XIX^e siècle, à savoir l'édition à souscription de Peter Hill de 1792 ou les éditions de poche de William Suttabay et de John Walker, respectivement de 1808 et 1811. Les trois reprennent, en effet, les planches « Affection parentale », le premier comme l'une des douze illustrations des *Saisons*, les deux derniers

24. — *Bristol Mirror*, 2 novembre 1822.

25. — Voir Sandro Jung, « The Illustrated Pocket Diary: Generic Continuity and Innovation, 1820-1840 », *Victorian Periodicals Review*, 45, 1 (2012), p. 23-48.

26. — *World*, 12 April 1792.

27. — *The Literary Gazette: A Weekly Journal of Literature, Science, etc. for the Year 1822*, 6 (1822), p. 221.

comme frontispices. Une image de « L'histoire de goblin » conçue par Isaac Cruikshanks a servi d'illustration à l'édition de poche de Thomas Heptinstall de 1797.

Les gravures de Bartolozzi et Tomkins faites d'après Hamilton rassemblent le plus grand nombre d'interprétations visuelles, disponibles à l'époque, des moments les plus pittoresques des *Saisons*. Sur l'ensemble, deux des imprimés sur pleine page pour l'ameublement représentent les personnages des contes sentimentaux et tragiques Céladon et Amélie d'une part, Damon et Musidora de l'autre. Ce dernier couple apparaît dans un récit où Musidora se dévêt pour se baigner et son amant Damon l'observe en cachette. L'histoire était un sujet populaire en Grande Bretagne et les illustrations dans les livres reprenaient souvent les amoureux malgré l'ambiguïté morale de cette scène de voyeurisme illicite où Damon épie Musidora à son insu. En revanche, comme le montre l'absence de ce motif à l'étranger, il apparaît que cette relation posait un problème au public non-britannique. La deuxième traduction allemande par Franz von Palthen publiée à Rostock en 1758 contient quatre illustrations élaborées en style Rococo, une d'entre elles, celle pour l'été, représente bien Musidora en train de se déshabiller, mais elle se détourne du lecteur et elle est comme protégée par une opération divine, à la fois par un groupe de laboureurs et par de la fumée sous forme de nuage dessinée comme une barrière entre Musidora, un pied déjà dans l'eau, et une scène de tonte de moutons (figure 2a).



Figure 2a: G. L. Crusius, "Sommer" (Rostock edition of *Die Jahreszeiten*, 1758). Reproduced from a copy in the author's collection.

À la différence de la taille douce utilisée pour tracer les autres figures et l'environnement, la technique du pointillé sert à dessiner

Musidora. Presque invisible à l'œil nu, la tête de Damon apparaît à gauche de la figure de sa maîtresse ; cette présence érotique a été facilement négligée voire effacée dans la seule autre illustration qui accompagne la traduction allemande produite par Salomon Gessner. Il s'agit d'ôter la charge sexuelle aux personnages en les transformant en des *putti*, certes sexués mais auxquels on a ôté ce degré de frisson inhérent aux représentations britanniques des amants (2b).



Figure 2b: Detail from Figure 2a.

Pendant la première décennie du XIX^e siècle, les libraires américains ont republié une série d'illustrations britanniques et françaises, pour de nouvelles éditions des *Saisons*. On y note le même désir que la traduction allemande de réduire le caractère sexuel du conte de Thomson et de diminuer l'érotisme des différentes représentations visuelles en se centrant uniquement sur Musidora. Cette volonté est à l'œuvre dans le travail de Thomas Dobson pour l'édition de 1804 imprimée à Philadelphie : l'illustration britannique originale où apparaissaient Damon et Musidora a été expurgée et Damon a été supprimé de l'image²⁸. La manière dont Dobson recycle des illustrations britanniques n'est pas rare dans l'Amérique du début du XIX^e siècle²⁹. Mais cette réinterprétation est remar-

28. — Voir Sandro Jung, *James Thomson's "The Seasons," Print Culture, and Visual Interpretation*, op. cit., p. 270-73. Louise L. Stevenson, « The Transatlantic Travels of James Thomson's *The Seasons* and its Baggage of Material Culture », *Proceedings of the American Antiquarian Society*, 116, 1 (2006), p. 138, n'a pas conscience à quel point les images de Musidora ont été revisées en Amérique.

29. — Il a aussi repris une illustration qui dépeignait un autre couple

quable dans la mesure où Dobson a cherché à résoudre le problème que pose la présence du personnage masculin, qui pouvait sembler s'opposer, selon lui, aux codes moraux en vigueur en Amérique.

L'édition de poche de 1814, peu connue, publiée par Richards et Mallory à Georgetown, est encore plus révélatrice : les gravures ne réutilisent pas seulement les motifs de la page de titre. En effet, un examen minutieux de la plaque qui servait à reproduire l'image de Musidora révèle ce qui est à peine visible à l'œil nu, à savoir que la tête de Damon qui est perceptible à gauche de sa maîtresse, présence empreinte d'érotisme et qui a été facilement négligée voire occultée dans la seule autre illustration, produite par Samuel Gessner, qui accompagne la traduction allemande. Ainsi Damon, présent dans la version originale, a été effacé par des hachures croisées (3a et 3b).

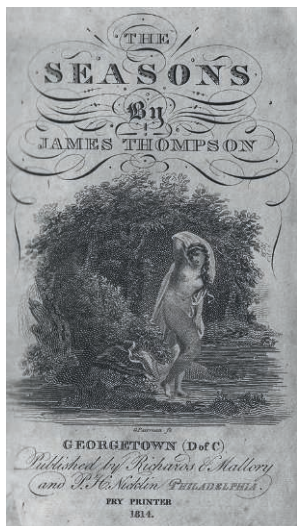


Figure 3a: Title-page vignette (after W. Hamilton) (Georgetown edition of *The Seasons*, 1814). Reproduced from a copy in the author's collection.

Figure 3b: Detail from 3a, with contrast adjusted.

Ceci implique que la plaque originelle comportait à la fois Musidora et Damon³⁰. Certes, la composition s'inspirait d'une planche de William Hamilton pour l'édition de Londres de 1802 par Francis Isaac Roveray, mais elle est passée d'une pleine page à une simple vignette (3c).

d'amoureux de Thomson, à savoir Palemon et Lavinia, de l'édition londonienne de Francis Isaac Du Roveray (1802) pour la réimprimer dans la sienne.

30. — Je n'ai pas trouvé d'imprimé fait à partir de cette image.



Figure 3c: W. Hamilton, “Damon and Musidora” (London Du Roveray edition, 1802). Reproduced from a copy in the author’s collection.

Si l’on retrace la présence de Damon dans la vignette de 1814, on s’aperçoit que l’édition, qui avait réutilisé pour la première fois la planche de Richards et Mallory, avait également modifié la place de Damon dans la composition originale pour le volume de Du Roveray. En effet, dans l’image de Hamilton, il est dépeint comme s’il s’éloignait de Musidora et, en accord avec le récit de Thomson, il prend conscience qu’il n’a pas respecté son intimité, tout en jetant un regard en arrière, plein de désir. Dans la vignette de 1814, il est plus statique et concentre ses regards sur Musidora : de façon claire son désir est projeté sur le personnage féminin et le lecteur est invité à partager cette scène clandestine. Aussi, en faisant regraver la plaque servant à l’impression, la librairie a-t-il fait le choix délibéré de modifier l’image et d’éliminer ce qui aurait pu paraître trop osé.

D’un côté, les éditions de Georgetown ainsi que celle de Dobson s’alignent techniquement sur les modèles britanniques de l’illustration de livres, par la pratique de la gravure sur cuivre, de l’autre, les libraires choisissent de modifier les dessins avant de les réimprimer, pour répondre, selon toute probabilité, de façon consciente, aux codes moraux de leurs acheteurs. Au moment où ces deux éditions

sont publiées, Alexander Anderson produit un ensemble de gravures sur bois, pour diverses versions américaines de Thomson. Tandis qu'Anderson illustre « Céladon et Amélie », il ne reproduit pas « Damon et Musidora ». Ses gravures sur bois mettent davantage l'accent sur une nature qui ne correspondait pas aux codes anglais de la tradition pastorale et l'homme n'y était plus central. Ses paysages ne sont jamais de simples arrière-plans mais occupent une place clé dans le mode de vie géorgique qui caractérise l'existence rurale en Amérique au début du XIX^e siècle.

Chacune de ces trois études bibliographiques des échanges iconographiques montre que la réutilisation des matériaux visuels se faisait à la fois à l'intérieur d'un même pays et à l'extérieur. Elles donnent lieu à des reconfigurations, que ce soit pour la taille des images, ou pour leur contenu, de façon à leur ôter les éléments qui peuvent être ressentis comme choquants du point de vue de la morale ou contraire aux politiques sexuelles des communautés cibles. Ces modifications reflètent la manière dont les libraires s'ajustent au marché des gravures de façon à la fois critique et créative. Ils adaptent les illustrations existantes à des publics sociologiquement différents, dans leur propre pays et dans des aires géographiques aux mentalités spécifiques. Au-delà du XVIII^e siècle, alors que la gravure sur bois est devenue la technique la plus répandue en Amérique, comme en Grande-Bretagne selon un processus toutefois plus graduel, le choix des techniques qui va des plaques de cuivre et du bois, jusqu'à l'acier, après 1820, donne une indication non seulement de la classe sociale des acheteurs visés par le libraire, mais aussi du type d'image que le libraire cherche à commercialiser. Les éditions de Himburg et de Bartolozzi/Tomkins s'efforcent toutes deux de produire des biens culturels ambitieux. Les séries d'illustrations qu'elles promeuvent à destination des collectionneurs sont associées au statut culturel élevé et raffiné des éditions françaises publiées entre 1806 et 1817 par les libraires parisiens, respectivement Levrault, Schoell et Comp. et Artus Bertrand³¹ qui avaient reproduit, comme frontispice, l'illustration de 1792 de John Murray pour *Les Saisons*. Or, la réimpression du frontispice répond plus à un pur opportunisme qu'à une quelconque volonté d'encourager un art national, à la différence de Bartolozzi, pas plus qu'elle ne cherche à alimenter une anglomanie croissante en Allemagne à la fin du XVIII^e siècle. En revanche, les illustrations visent à former culturellement le public, lorsque, toujours à la fin du XVIII^e siècle

31. — Je remercie ici Dr Kwinten Van De Walle qui m'a signalé la réutilisation de l'image dans la deuxième édition de Paris.

en Allemagne, les paysages sont attribués pour la première fois à Woollett et qu'ils sont associés à Thomson et à l'Angleterre au lieu d'être identifiés, comme ils l'étaient traditionnellement, à un genre typiquement français. Pendant la même période, la réduction de la suite originelle de quatre illustrations en une seule vignette en page titre pour l'édition de Georgetown a affecté la signification culturelle de l'imprimé. En effet, les illustrations ont une fonction paratextuelle comme le montrent la mise en page de l'édition américaine de 1814 et la manière dont la présence de Damon a été réduite dans la gravure de Gottlieb Lebrecht Crusius. Dans les deux cas, le texte et l'image vont de pair. Dans d'autres cas, comme la réimpression sous forme réduite par Marshall des dessins de Hamilton, le texte des *Saisons* se déduit de l'image et est reconstitué à partir du souvenir culturel qu'on en avait. Sorties de leur contexte initial, déracinées en quelque sorte de l'édition originelle où elles avaient paru pour la première fois, les planches des agendas de poche occupent les limbes de l'interprétation : leur compréhension dépend de la présence que *Les Saisons* peuvent occuper dans le cœur de chaque utilisateur de la publication de Marshall³². De même, les épitextes tels que les gravures de Woollett et Avril sont lus potentiellement comme des iconotextes par tous ceux qui peuvent identifier leur source littéraire et les rapprocher de la tragédie de Céladon et Amélie. En somme, pour ce qui est de la bibliographie des échanges iconographiques, la dissémination matérielle des gravures et des diverses éditions des *Saisons* qui contiennent des illustrations apporte des informations, à la fois sur les pratiques de médiation et sur les modes de lecture. Elle nous renseigne sur les cultures de l'imprimé au XVIII^e et au début du XIX^e siècle en Europe et en Amérique qui était toujours avide d'innovation. Toutefois, pour ces échanges, les libraires décident fréquemment de recycler la matière visuelle qu'elle soit indigène ou étrangère. Ils se l'approprient pour répondre de façon pragmatique à leurs besoins de vendre des imprimés, mais aussi pour participer à la formation culturelle des acheteurs.

Traduit de l'anglais par Fiona McIntosh-Varjabédian

32. — Si les lecteurs pouvaient reconnaître les images, ils auraient dû se souvenir du volume de 1798, et non de celui de 1807, puisque le magnifique folio de 1807 avait presque entièrement été détruit dans un incendie à l'imprimerie de Thomas Bensley (*Staffordshire Advertiser*, 14 novembre 1807).

*Échanges culturels
du romantisme britannique*

Scott et le roman : une approche cosmopolite et critique dans la tradition des Lumières écossaises

Lorsque Walter Scott publie l'*Essai sur le roman*, dans l'*Encyclopaedia Britannica* en 1824, il vient de connaître une réception mitigée pour certaines de ses œuvres, que ce soit le *Monastère* (1820) dont le surnaturel déplut au public ou encore *Saint Ronan's Well* (1824) qui se voulait une incursion dans le domaine du roman de mœurs dans la veine de Jane Austen. Dans ce contexte d'échec relatif, il est possible de lire l'article de Scott comme une forme de plaidoyer *pro domo*, dès lors qu'il décrit le roman [*romance*] comme un récit fictif, en prose ou en vers, peu importe, surtout comme une forme mixte où invention et histoire se mêlent en des proportions variables. Est-ce une énième justification de la dignité du genre romanesque dans un paysage littéraire qui produit et vend de plus en plus de romans sans toutefois en reconnaître pleinement la valeur littéraire ? Sûrement. Scott lui-même a publié ses romans anonymement jusqu'en 1828, tandis qu'il avait reconnu pleinement ses entreprises poétiques antérieures. Mais une telle explication met trop l'accent sur l'anecdotique et ignore combien l'article s'appuie en fait sur des débats virulents qui ont vu leur naissance au XVIII^e siècle et dont l'article conserve toute la trace. Il n'est pas possible ici de prétendre à l'exhaustivité dans la mesure où les sources dépassent le seul champ de la fiction. On se propose, toutefois, de les étudier ici comme exemple d'une littérature romanesque et théorique en mouvement, fondée sur des réécritures ainsi que des réinterprétations parfois violentes. Ces débats font émerger l'image d'un auteur et critique parfaitement cosmopolite, au cœur de débats européens qui mettent en jeu, au travers de l'origine du roman, l'origine et le statut de la littérature dans la société et, partant, des auteurs eux-mêmes.

Un bref état des lieux : un contexte éditorial riche en débats et en transferts

Une cartographie critique qui enlève au roman ses spécificités génériques

Scott tire, avant tout, son inspiration de l'*Histoire de la fiction* publiée par son compatriote John Dunlop en 1814, *The History of Fiction: being a critical account of the most celebrated prose works of fiction, from the earliest Greek romances to the novels of the present age*, ouvrage qui, comme le rappelle Ina Ferris, fut publié lui-même peu après la parution des cinquante volumes consacrés aux *Romanciers britanniques* édités en 1810 par Anna Laetitia Barbauld et précédés de son essai « On the Origin and Progress of Novel-Writing »¹. Nous y reviendrons car ils sont liés, les uns comme les autres, à la volonté de dessiner une généalogie critique du genre romanesque, sous sa forme historique, dont les contours génériques restent très larges, à savoir la narration, la fiction et, le plus souvent, les aventures. Romans et récits grecs ou persans, voire épopées grecques, latines, germaniques trouvent leur place dans la généalogie : la fiction comme le roman prennent un sens englobant en tant que production narrative d'imagination, en vers ou en prose, peu importe. Ce n'est pas une nouveauté, l'indifférenciation du genre au niveau de la diction est un des traits que signale l'essai de Clara Reeve *The Progress of romance through Times, Countries and Manners* (1785), de même que l'assimilation du roman à la fable se trouve sous la plume de l'influent James Beattie dans « On Fable and romance »² (1783).

Cette visée englobante du discours critique qui récupère en somme tout ce qui relève de la fiction et de la narration se retrouve également dans l'utilisation que Scott fait de ses autres sources. En effet, parmi celles-ci, Scott part de Samuel Johnson pour amender immédiatement les définitions plus exclusivement associées à la période médiévale³ que propose le célèbre critique et lexicographe :

1. — Ina Ferris, *The Achievement of Literary Authority, Gender, History, and the Waverley Novels*, Cornell University Press, 1991, p. 8.

2. — Essai publié dans les *Dissertations Moral and Critical*, Londres, W. Strahan et T. Cadell, 1783.

3. — D'où la traduction que je fais de *romance* comme roman, au sens où on parle en français de roman du moyen âge et non pas de *romance* médiéval. Malgré les distinctions qui sont faites en anglais entre *romance* et *novel*, j'ai fait le choix de traduire ici *romance* par roman, pour plusieurs raisons : d'abord, Scott consacre une large place au roman médiéval et au roman baroque, dans l'un et l'autre cas c'est le terme de roman qui est attesté en français, ensuite, comme le montre Ioan Williams (*infra*), à la fin du xviii^e siècle et le xix^e siècle,

Le Dr Johnson a défini le roman [*romance*] dans son sens premier comme une « fable militaire du moyen âge ; un conte d'aventures échevelées d'amour et d'aventures ». Mais bien que cette définition rende compte du sens habituel du mot, elle n'est pas assez large pour répondre à notre propos présent. Une composition peut être classée comme roman [*romance*] et pourtant ne parler ni d'amour, ni de chevalerie, ni de guerre, ni du moyen âge. Les aventures débridées constituent presque le seul ingrédient absolument essentiel dans la définition que donne Johnson. Nous décrivions plutôt le roman [*romance*] comme une « narration fictive en prose ou en vers, dont le sujet porte sur des incidents merveilleux ou rares », par opposition au terme proche de roman nouveau [*novel*] que Johnson a décrit comme un récit sans incidents majeurs, le plus souvent d'amour » mais que nous définirions plutôt comme « une fiction narrative qui diffère du roman traditionnel [*romance*] en ce que les événements suivent le cours ordinaire des affaires humaines et correspondent à l'état d'une société moderne. » Partant de ces définitions, il est évident qu'en raison du critère choisi, il peut exister des compositions difficiles à classer de façon exclusive qui, de fait, relèvent des deux catégories à la fois⁴.

L'épanorthose permet d'élargir le champ du roman et de ne plus en faire l'apanage du seul Moyen Âge. Il en est de même lorsqu'il commente les travaux de Richard Hurd, évêque anglais auteur notamment de *Letters on Chivalry and Romance* (1762) ainsi que

le découpage que l'on connaît en anglais était moins net et certains usages de *novel* renvoyaient à un récit plus court que les romans à tiroirs qui étaient d'usage au XVIII^e siècle.

4. — Traduction et commentaire Fiona McIntosh-Varjabédian, *Walter Scott, Essai sur le roman*, in éd. Dominique Peyrache-Leborgne, Nantes, Éditions Cécile Defaut, coll. « Horizons Comparatistes », 2014, p. 139. *Essay on Romance, in Essays on Chivalry, Romance, and the Drama*, Édimbourg, R. Caldell, 1834, p. 129-130, <https://archive.org/details/essaysonchivalr01scotgoog>: « Dr Johnson has defined Romance, in its primary sense, to be « a military fable of the middle ages ; a tale of wild adventures in love and chivalry. » But although this definition expresses correctly the ordinary sense of the word, it is not sufficiently comprehensive to answer our present purpose. A composition may be a legitimate romance, yet neither refer to love or chivalry – to war, nor to the middle ages. The “wild adventures” are almost the only absolutely essential ingredient in Johnson’s definition. We would rather be inclined to describe a Romance as “a fictitious narrative in prose or in verse; the interest of which turns upon marvellous and uncommon incidents; “being thus opposed to the kindred term *Novel*, which Johnson has described as “a smooth tale, generally of love;” but which we would rather define as “a fictitious narrative, differing from the Romance, because the incidents are accommodated to the ordinary train of human events, and the modern train of society.” Assuming these definitions, it is evident, from the nature of the distinction adopted, that there may exist compositions which it is difficult to assign precisely or exclusively to the one class or to the other; which, in fact, partake of the nature of both.”

ceux de Thomas Percy, évêque lui aussi, connu pour ses *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), puisqu'il se sépare, en paroles tout du moins, de leur méthode et d'une analyse presque exclusivement portée sur les romans du Moyen Âge et sur les codes chevaleresques ou les ballades guerrières traditionnelles. L'examen de Scott se veut résolument plus panoramique, évoquant tour à tour l'épopée et les chants guerriers antiques pour remonter jusqu'aux romans héroïques ou comiques du XVII^e siècle essentiellement, puisque les auteurs et les romans britanniques du XIX^e siècle avaient été traités par Scott dans la série qu'il avait publiée chez son ami Ballantyne quelques années auparavant. Par ce choix, l'accent est encore une fois mis sur la narration fictive en général. Comme le prouvent les discussions autour de l'Italie, Scott dissocie en partie le genre, de la société chevaleresque et féodale, pour se placer dans l'ordre d'un invariant.

C'est cette permanence de la fiction narrative qui explique pourquoi il convient de retenir également comme source de l'*Essai*, même s'il n'est pas mentionné de façon explicite, le texte de Fontenelle de 1724 « De l'origine des fables ». Dans un cas comme dans l'autre, les légendes et les narrations qu'elles font naître sont comprises comme des formes corrompues d'histoires vraies. Cette influence a pour effet, là encore, d'étendre le champ de la discussion littéraire et peut se comprendre de façon ambivalente, nous y reviendrons : soit on considère que la fable a un fond de vérité et auquel cas cela peut revaloriser l'intérêt qu'on peut lui porter, c'est la ligne tant d'un Vico en amont (la *Science nouvelle*, 1744) que d'un Niebuhr, à partir de 1811, soit on insiste sur l'idée de corruption et la fable ne devient qu'un concentré de superstitions, source d'erreur et de fausseté. Cette ambivalence est au cœur de la démonstration scottienne, puisque la confusion du vrai et du faux est là encore présentée dans l'*Essai* comme une constante des premières sociétés humaines, qui dépasse le seul cadre du roman :

Hurd⁵, Percy⁶ et les autres spécialistes de l'origine et de l'histoire de la fiction romanesque ont fixé leur attention sur le roman de chevalerie seulement et paraissent avoir négligé que ce genre, aussi intéressant soit-il, ne constitue qu'une catégorie dans un

5. — Richard Hurd, évêque anglais auteur notamment de *Letters on Chivalry and Romance* (1762).

6. — En 1770, Thomas Percy traduit sous le titre de *Northern antiquities l'Introduction à l'Histoire du Dannemarc* de Paul-Henri Mallet (1755). Mallet auteur de *Monuments de la mythologie et de la poésie des Celtes, et particulièrement des anciens Scandinaves, pour servir de supplément et de preuves à l'Introduction à l'histoire du Dannemarc* (1756) a sûrement été une des sources de Scott pour toutes les remarques sur la littérature et la culture scandinave.

grand ensemble d'inspiration très large. Le progrès du roman suit celui de la société qui ne peut exister, même sous la forme la plus simple, sans produire des exemples de cette forme de composition attrayante. Cela ne veut pas dire que dans les temps premiers on avait inventé de telles narrations comme de pures fictions, destinées à distraire ceux qui avaient suffisamment de loisir pour lire et pour leur consacrer du temps. Au contraire, le roman et l'histoire ont une même origine. C'est le but du premier de conserver aussi longtemps que possible le masque de la vérité et les récits des mémorialistes de tous les âges reculés partagent des traits empruntés à ces deux types de narration opposés, de sorte qu'ils relèvent d'une classe mixte. On peut les appeler soit des histoires romanesques soit des romans historiques, selon les proportions dans lesquelles l'histoire a été contaminée par la fiction, ou la fiction par l'histoire⁷.

Aussi l'approche de Scott est-elle celle d'un évhémériste sceptique, car les romans ont tellement amplifié, magnifié et transformé la vérité, et notamment la matière historique, selon un processus qu'il décrit méticuleusement, qu'il est, à son avis, tout à fait impossible de la retrouver. L'idée revient comme un leitmotiv : quelle que soit la société décrite, les chants racontent les exploits guerriers des chefs de tribus, que les poètes conservent ainsi en mémoire ; la transmission progressive de cette matière est alors perturbée par le goût de l'ornement et de l'exagération poétique jusqu'à ce que le premier récit ait totalement disparu dans un tissu de fiction.

Pour ce qui est du roman et de ses origines, l'analyse se présente comme un argument à double tranchant car le roman est une forme d'histoire, dans sa matrice première, il a trait au vrai certes, mais il

7. — Walter Scott, *Essai sur le roman*, *op. cit.*, p. 140-141. *Essay on Romance*, *op. cit.*, p. 133-134 : « In the views taken by Hurd, Percy and other authorities, of the origin of romantic fiction, their attention seems to have been so exclusively fixed upon the Romance of Chivalry alone, that they appear to have forgotten that, however interesting and peculiar, it formed only one species of a very numerous and extensive genus. The progress of Romance, in fact, keeps pace with that of society, which cannot long exist, even in the simplest state, without exhibiting some specimens of this attractive style of composition. It is not meant by this assertion, that in early ages such narratives were invented, as in modern times, in the character of mere fictions, devised to beguile the leisure of those who have time enough to read and to attend them. On the contrary, Romance and real history have the same common origin. It is the aim of the former to maintain as long as possible the mask of veracity; and indeed the traditional memorials of all earlier ages partake in such a varied and doubtful of the qualities essential to those opposite lines of composition, that they form a mixed class between them; and may be termed either romantic histories, or historical romances, according to the proportion in which their truth has been debased by fiction, or their fiction mingled with truth. »

en résulte une forme éminemment corrompue, qui ne peut guère se prêter aux fantasmes d'une reconstruction philologique. En cette matière, Scott est certainement moins optimiste que les frères Grimm dont l'entreprise de collecte suppose au contraire qu'il est possible de remonter à un prototype perdu, par la philologie, ne serait-ce que parce que, pour les Allemands, l'oralité est minutieuse dans le rendu et conservatrice⁸. La proximité des dates de publication, je pense à la deuxième édition des *Contes* de Grimm (ne l'oublions pas, Scott a traduit des œuvres allemandes au début de sa carrière littéraire), ainsi que les dates de réédition de ces textes, songeons cette fois à Mallet, les débats autour d'Ossian et la prétendue tradition orale que Macpherson aurait retrouvée, suggèrent l'existence d'un fonds critique cohérent, mais divers qui explique les articulations de l'*Essai* et le déplacement de la question strictement générique.

Ainsi, afin de reconstituer malgré tout la psychologie des premiers peuples qui ont donné naissance aux formes narratives et qui ont, selon lui, progressivement créé des légendes à partir d'histoires vraies, Scott associe l'évhémérisme de Fontenelle aux théories stadiales de ses compatriotes Ferguson⁹ et Robertson¹⁰. Les peuples connaissent les mêmes évolutions, mais selon une chronologie qui est spécifique à chacun, d'où un intérêt croissant pour les anciens

8. — Voir la préface des *Contes* de 1819 : « Einer jener guten Zufälle war es, daß wir aus dem bei Kassel gelegenen Dorfe Niederzwehren eine Bäuerin kennenlernten, die uns die meisten und schönsten Märchen des zweiten Bandes erzählte. Die Frau Viehmännin war noch rüstig und nicht viel über fünfzig Jahre alt. Ihre Gesichtszüge hatten etwas Festes, Verständiges und Angenehmes, und aus großen Augen blickte sie hell und scharf. ** Sie bewahrte die alten Sagen fest im Gedächtnis und sagte wohl selbst, daß diese Gabe nicht jedem verliehen sei und mancher gar nichts im Zusammenhange behalten könne. Dabei erzählte sie bedächtig, sicher und ungemein lebendig, mit eigenem Wohlgefallen daran, erst ganz frei, dann, wenn man es wollte, noch einmal langsam, so daß man ihr mit einiger Übung nachschreiben konnte. Manches ist auf diese Weise wörtlich beibehalten und wird in seiner Wahrheit nicht zu verkennen sein. Wer an leichte Verfälschung der Überlieferung, Nachlässigkeit bei Aufbewahrung und daher an Unmöglichkeit langer Dauer als Regel glaubt, der hätte hören müssen, wie genau sie immer bei der Erzählung blieb und auf ihre Richtigkeit eifrig war; sie änderte niemals bei einer Wiederholung etwas in der Sache ab und besserte ein Versehen, sobald sie es bemerkte, mitten in der Rede gleich selber. » http://www.sagen.at/texte/maerchen/maerchen_deutschland/brueder_grimm/vorrede.html. Certes, le statut des textes n'est pas le même. Pour les frères Grimm, on est clairement dans la fiction pure, qui tels des épis de blé sauvage, l'image est de la préface, peuvent être récoltés un par un pour nourrir la population. Pour Scott, le caractère fictif des récits est largement le fruit d'une corruption antérieure.

9. — Voir plus bas.

10. — Voir le panorama que William Robertson dresse du Moyen Âge dans son *History of the Reign of the Emperor Charles V*, publié en 1769 et qui inspire certaines analyses de Scott dans *Quentin Durward*.

peuples barbares celtes et germaniques essentiellement. C'est donc dans ce contexte qu'il faut replacer une dernière source qui a été sujette à de nombreuses controverses et réinterprétations, à savoir les *Monuments de la mythologie et de la poésie des Celtes, et particulièrement des anciens Scandinaves, pour servir de supplément et de preuves à l'Introduction à l'histoire du Dannemarc* (1756) de l'auteur suisse Paul-Henri Mallet, ouvrage traduit par le même Percy évoqué plus haut, sous le titre de *Northern antiquities*. La traduction avait d'emblée donné lieu à des controverses puisque Percy y critique Mallet notamment pour la manière dont il a confondu Celtes et Scandinaves. Notons-le, le texte qui, dans une de ses parties, cherche à dessiner les contours d'une protohistoire nordique était revenu sur le devant de la scène intellectuelle et littéraire édimbourgeoise puisqu'il avait été réédité en 1809 chez l'éditeur écossais C. Stewart¹¹ : il est donc central pour comprendre comment une approche générique historique peut se prêter aussi bien à une lecture nationale, nous y reviendrons, qu'à une lecture anthropologique plus large.

Une méthode historique et anthropologique

En somme, ces sources permettent de mettre en perspective la démarche que suit Scott. En effet, le parti pris historique et généalogique qui le conduit presque aux quatre coins du monde peut surprendre le lecteur moderne, habitué à une critique plus théorique, surtout lorsque cela l'amène à faire des hypothèses sur des temps immémoriaux pour lesquels les preuves étaient en plus petit nombre encore qu'aujourd'hui. Selon William Warner, cette lecture se distingue d'ailleurs des histoires littéraires qui fleurissent plus tard à l'époque victorienne fondées davantage sur les traditions strictement nationales¹². En cela, s'il est bien l'héritier des Lumières

11. — Charles Stewart était l'imprimeur de la Highland society en 1799 et de l'université d'Édimbourg de 1809 à 1813. Il publia quelques années plus tard l'ouvrage de Patrick MacFarlane, *A choice collection of Gaelic poems: with the Third Book of Homer's Iliad, translated into Gaelic: to which are added Galgacus's speech to the Caledonians, Pyrrhus and Fabritius, etc.*, C. Stewart, 1813, où transparaît également la volonté d'associer les poèmes traditionnels gaéliques avec l'épopée homérique. Voir <http://www.nls.uk/media/63386/sbti-n-z.pdf>, consulté le 2 juin 2015 à 15h21. Les éditions suivantes (H.G. Bohn, 1847 et G. Bell, 1882) associent les *Northern antiquities* de Mallet, traduit par Percy, une traduction de l'Edda par I.A. Blackwell, ainsi qu'un résumé de l'Eyrbyggja saga par Walter Scott qui témoigne de son intérêt pour les poèmes scandinaves.

12. — William Warner, « Licensing Pleasure: Literary History and the Novel in Early Modern Britain », in *History of the British Novel*, ed. John Richetti, associate ed. John Bender, Deindre David, Michael Siedel, Columbia University Press, p. 19.

écossaises et des *Essais sur la société civile* d'Adam Ferguson (1767), de toutes les constructions intellectuelles autour des théories stadiales du développement humain, son originalité est d'associer ces présupposés aux recherches menées par les antiquaires et amateurs de ballades, depuis les *Reliques de l'ancienne poésie anglaise* de Thomas Percy. Le rapprochement permet de proposer à la fois une histoire nationale des différentes traditions narratives et de replacer l'histoire du roman - toujours au sens large du terme - dans des préoccupations plus cosmopolites sur l'histoire politique du continent européen, via le texte de Mallet précisément, par les débats autour du substrat celtique ou germanique. Ainsi le statut de l'auteur de fiction est-il pris dans cette tension qui naît de la conviction qu'il est un des premiers historiens d'une société ancienne et un des premiers corrupteurs de cette même histoire.

D'un point de vue anthropologique, les récits et plus largement l'imagination sont le reflet des mœurs et d'une pensée commune à l'ensemble d'une société. Scott et ses prédécesseurs pensent moins en termes d'auteur unique que de création collective, pour toutes les périodes les plus anciennes du roman ou de la fiction narrative. Aussi voit-on apparaître un nouvel argument en faveur du genre, argument qui est largement circulaire, ce qui ne l'a pas empêché d'avoir beaucoup de succès. Comme le souligne Anna Laetitia Barbauld :

Les aventures fictives, sous une forme ou une autre, ont fait partie de la littérature polie à toutes les époques et dans toutes les nations. Elles se sont greffées à la geste de leurs héros ; elles ont été mêlées à leur mythologie et elles se sont conformées aux mœurs de cette époque et en retour, elles ont influencé les mœurs de la génération suivante par les sentiments qu'elles ont suscités et les sensibilités quelles ont su éveiller¹³.

13. — L'essai servait d'introduction à une collection de cinquante volumes, Mrs. Barbauld, *The British Novelists; with an Essay, and Prefaces Biographical and Critical*, Londres, F.C. et J. Rivington, W. Otridge et fils, A. Strahan, T. Payne, G. Robinson, W. Lowndes, Wilkie et Robinson, Scatcherd et Letterman, J. Walker, J. Cuthell, Vernor, Hood, et Sharpe; R. Lea, J. Nunn, Lackington and Co., Clarke et fils, C. Law, Longman, Hurst, Rees, and Orme, Cadell et Davies, E. Jeffery; J.K. Newman; Crosby et Cie., J. Carpenter, S. Bagster, T. Booth, J. Mobray, J. et J. Richardson; Black, Parry, et Kingsbury, J. Harding, R. Phillips, J. Mawman, J. Booker, J. Asperne, R. Baldwin, Mathews et Leigh, J. Faulder; Johnson et Cie., Sherwood et Cie.; J. Miller, W. Creech, Édimbourg/ Wilson et fils, York, 1810, p. 1-2, <http://idhmc.tamu.edu/poetess/critarchive/originProgress.html#1>, consulté le 3 juin 2015 à 11h10 : "Fictitious adventures, in one form or other, have made a part of the polite literature of every age and nation. These have been grafted upon the actions of their heroes; they have been interwoven with their mythology; they have been moulded upon the manners of the age,—and, in return, have influenced the manners of the succeeding generation by the

Les métaphores dans la version originale sont intéressantes : *grafted* renvoie à la greffe, *interwoven* au tissage et *moulded* au moulage. Les trois métaphores côté à côté suggèrent que la fiction émane des croyances, des mœurs et de la geste (*res gestae*) et que, si elle s'y surajoute de façon intime, elle les modèle aussi, de façon à y participer de façon presque organique. Il est remarquable de constater que la capacité du roman à refléter les mœurs ne touche pas seulement les *realia*. Certes, Scott affirme, de son côté, que l'historien peut trouver plus de renseignements sur les tournois et les coutumes dans les récits fictifs que dans les chroniques médiévales, mais l'essentiel de la *mimesis* concerne les modes de pensée. C'est pour cette raison que l'argument est compatible avec l'idée selon laquelle il n'est pas possible de trier *a posteriori* le vrai du faux, le réel de l'imaginaire, le simple récit originel des productions ornées. L'imagination, même sous sa forme la plus extravagante, renvoie à des modes caractéristiques de la pensée. En cela, l'argument est circulaire, car, quand on lit Mallet, on se rend compte que ses hypothèses prétendument historiques sont tirées des anciens récits. Lire les romans permet donc d'avoir une sorte d'image fossilisée d'une société et d'une époque passées, et en même temps on justifie la forme et les traits que peuvent prendre les narrations elles-mêmes par une psychologie générale des premières sociétés qu'on a déduite des productions poétiques :

D'abord, la tribu, par vanité, amplifie les simples annales, puis, deuxième cause, l'amour du merveilleux qui est naturel à l'homme apporte son lot de complications artificielles, pendant que, troisième cause, le roi et le prêtre trouvent leur intérêt à jeter un voile mystérieux et sacré sur la période qui a vu naître leur pouvoir. Ainsi les aventures véritables du fondateur de la tribu sont tellement altérées et amplifiées¹⁴ pour tant de raisons différentes qu'elles présentent aussi peu de similitudes avec la légende que l'on raconte parmi ses descendants que la fameuse cabane de Lorette avec l'église qui l'entoure et l'enchâsse par superstition. Par conséquent, la définition que nous avons donnée du roman [romance] comme narration fictive tirant vers le merveilleux et le surnaturel peut s'appliquer à « quicquid Graecia mendax/Audet in historia¹⁵ », en somme à toute l'histoire fabuleuse et mythologique des anciennes nations¹⁶.

sentiments they have infused and the sensibilities they have excited." Je traduis.

14. — Le texte dit « sophisticated » qui semble renvoyer à une forme de complication toute littéraire.

15. — Juvénal, *Satire X* : « tous les récits impudents qu'osent ces menteurs de Grecs »

16. — Walter Scott, *Essai sur le roman*, *op. cit.*, p. 141. *Essay*, *op. cit.*, p. 135 :

À ce stade, pour Scott, il n'y a ni de spécificité nationale, ni même, –la chose est à prendre en compte à cause de l'influence durable de Montesquieu sur la pensée politique–, de spécificité climatique. Aussi en raison de ce passé figé et commun à l'humaine condition, il convient de retrouver les traces, même déformées, de ce passé perdu.

Une des images récurrentes de John Dunlop, dont la contribution au débat est importante pour comprendre Scott, est celle du collectionneur botaniste ou de l'explorateur : il s'agit de fournir, à travers la liste des romans anciens dont il offre un résumé, une collection ou une cartographie qui serait la plus complète possible et qui prendrait précisément de la valeur par son caractère exhaustif pour toutes les périodes anciennes qui sont jugées plus aptes que les périodes plus récentes à produire des œuvres caractéristiques : « lorsque les œuvres de fictions devinrent si nombreuses et variées, elles cessèrent d'être caractéristiques des époques qui les avaient produites.¹⁷ » En somme, dans son premier stade de développement, le récit narratif fictif prend toute sa valeur par sa capacité à témoigner ce qui est le propre d'une époque ou d'une société. Pour Dunlop, le roman, en effet, est en lui-même une collection ordonnée de faits et d'observations qui plaisent davantage sous une forme fictive parce que les dangers de l'expérience réelle sont écartés et surtout parce qu'il y a une forme d'ordonnement, morale en particulier, qui satisfait la rationalité humaine :

For upon a narrow inspection, *Fiction* strongly shows that a greater variety of things, a more perfect order, a more beautiful

« The vanity of the tribe augments the simple annals from one cause – the love of the marvellous, so natural to the human mind, contributes its means of sophistication from another – while, sometimes, from a third cause, the king and the priest find their interest in casting a holy and sacred gloom and mystery over the early period in which their power arose. And thus altered and sophisticated by so many different motives, the real adventures of the founder of the tribe bear as little proportion to the the legend recited among his children, as the famous hut of Loretto bears to the highly ornamented church with which superstition has surrounded and enched it. Thus the definition which we have given of Romance, as a fictitious narrative turning on the marvellous or the supernatural, might, in a large sense, be said to embrace – quicquid Graecia mendax/Audet in historia, or in fine, the mythological and fabulous history of all early times. »

17. — John Colin Dunlop, *History of Fiction : being a Critical Account of the most Celebrated Prose Works of Fiction from the Earliest Greek Romances to the Novels of the Present Age*, Londres, Longman, Brown, Grenn and Longmans, 3^e édition, 1825, vol. 2, p. 400, chapitre XIV. https://books.google.fr/books?id=UMa2DDajwaoC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consulté le 5 juin 2015, à 10h48 : « [...]when works of fiction became so very numerous and varied, they ceased to be characteristic of the ages in which they were produced. » Je traduis.

variety, than can any where be found in nature, is pleasing to the mind. And as real history gives us not the success of things according to the deserts of vice and virtue, *Fiction* corrects it, and presents us with the fates and fortunes of persons rewarded or punished according to merit¹⁸.

Même si Scott met beaucoup plus l'accent sur la corruption des âges que son compatriote, comme nous l'avons souligné, ces pré-supposés où la vraisemblance, ordonnée, est jugée supérieure au vrai, sans ordre, sont largement partagés et l'auteur des *Waverley Novels* y souscrit, ne serait-ce parce que, comme j'ai pu le montrer par ailleurs¹⁹, Scott a utilisé ces arguments néo-aristotéliens pour analyser et justifier le théâtre shakespearien, dont il s'est explicitement servi pour ses dialogues romanesques. Le roman et le récit narratif fictif représentent une culture. Comme le jardin artificiel qui met davantage en valeur la beauté de la rose que la seule nature, selon l'expression de Dunlop, ces récits permettent de mieux percevoir les contours, quelque peu effacés par le cours des âges, des sociétés anciennes. On comprend dès lors l'enjeu qu'il y a pour Scott comme pour Clara Reeve, que l'Écossais connaissait très bien, de ne pas faire de distinction entre la prose et la poésie : par ce subterfuge, le genre romanesque (*romance*) peut être associé à l'épopée ou à la fable héroïque (*heroic fable*)²⁰ et à l'héroïsme mythologique des premières sociétés. Il y a donc, dans cette période à cheval entre le XVIII^e siècle et le XIX^e siècle, une cause commune à toutes les narrations d'imagination qu'il convient de défendre, en dépit en quelque sorte de leur caractère fictif. Toutefois, comme je l'ai suggéré, cette cause commune cache des interrogations plus nationales sur l'origine des romans et sur leur circulation entre différentes aires culturelles : la volonté de réhabiliter les légendes et les récits nordiques face à la haute culture grecque et latine n'est certainement pas absente du débat.

18. — John Colin Dunlop, *History of Prose Fiction*, éd. Henry Wilson, Londres, George Bell et fils, 1888, [1814] vol. 1, p. 2. <https://archive.org/details/historyofprosefi01dunl>. Le titre original était *History of Fiction*.

19. — Fiona McIntosh, *La Vraisemblance narrative en question*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 47-48.

20. — Clara Reeve, *The Progress of romance through Times, Countries and Manners and The History of Charoba, queen of Aegypt*, reproduced from the Colchester edition of 1785, with a bibliographical note by Esther M. McGill, New York, The Facsimile text society, 1930, p. 13. <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=inu.30000007087707;view=lup;seq=9>

L'origine des romans : une histoire problématique

Si, malgré un certain nombre d'invariants, la fiction narrative reflète des sociétés et des mœurs particuliers, il convient bien de comprendre d'où viennent les romans, puisque le critique romanesque, tel le botaniste, pour reprendre Dunlop, doit répertorier les différentes espèces de romans à partir de ses observations. Ce glissement se retrouve dans l'*Essai* de Scott, mais ne lui est pas propre.

Trois hypothèses se font concurrence au début du XIX^e siècle comme le rappelle John Dunlop au chapitre III, intitulé « Origin of Romantic Fiction ». Scott, de son côté, fait également rapidement référence dans son essai à ces hypothèses, ainsi que Clara Reeve qui, pour sa part, les critique toutes les trois pour mettre en avant les Grecs, comme Huet au XVII^e siècle²¹. Le débat qui s'est focalisé sur le roman médiéval, témoigne d'un infléchissement dans l'*Essai sur le roman* puisque d'une définition large du roman comme narration fictive fondée sur des invariants humains, on aboutit à des définitions plus nationales. L'infléchissement s'explique, si l'on suit Dunlop, par le changement de mœurs dont le Moyen Âge a été le témoin : le merveilleux et les exploits guerriers deviennent une matière spécifique²². La première hypothèse suggère l'origine scandinave du roman médiéval : les récits héroïques du Moyen Âge proviennent des *skaldes*. Les sagas seraient en quelque sorte des *Urtextes*. C'est, comme le rappelle Dunlop, l'hypothèse de Percy qui reprend la peinture que brosse Mallet de l'ancienne mythologie germanique, tout en rejetant le fait que ce dernier assimile les Celtes aux Scandinaves. Les Normands auraient largement contribué à transmettre cette matière guerrière et ils auraient seulement substitué des héros chrétiens aux figures païennes de naguère. Selon une deuxième hypothèse, il y aurait une origine orientale et arabe aux romans médiévaux via l'Espagne et les Croisés, ainsi que par la Provence, cette origine est soutenue par Thomas Warton dans son *Histoire de la poésie anglaise* (1774-1781) et qui permet de rendre compte, là encore, de la part du fabuleux dans les romans médiévaux. Joseph Ritson, évoqué par Scott, avait violemment attaqué Warton, comme il le rappelle dans l'article. Enfin, à ces deux origines supposées s'ajoute l'origine bretonne qui est soutenue, selon Dunlop, par John Leyden dans son introduction

21. — Traduit sous le titre de *A Treatise of Romances* en 1672 ; en 1715 apparaît la traduction de Stephen Lewis, Pierre Daniel Huet's *The History of Romances*, voir Robert Clark Malcolm, Pierre Daniel Huet: « The History of Romances. » an Annotated Text Edited, with Introduction, University of Michigan, 1983.

22. — Dunlop, *History of Prose Fiction*, vol. 1, *op. cit.*, p. 115.

à la *Complainte de l'Écosse*, via notamment Marie de France²³. Scott reprend le lieu commun selon lequel les Celtes constitueraient un peuple de poètes, mais comme par ailleurs il critique la supercherie de Macpherson, il est plus que probable qu'il soit très circonspect sur cette origine, d'autant que, comme Dunlop, il souligne les incohérences qu'il y aurait à attribuer les romans de la geste carolingienne aux Bretons.

En fait, Scott privilégie une hypothèse qui dessine une généalogie plurielle. Des conditions comparables dans des sociétés diverses (relations sociales, enthousiasme et superstitions) ont eu les mêmes conséquences sur ce qui devient la matière romanesque, d'où l'espèce de caractérologie générale du personnage de roman où Scott rapproche les types des romans arthuriens et de la geste de Charlemagne des *Nibelungen* et de l'*Iliade*. Ces types – dont on n'attend qu'une cohérence d'ensemble – se prête à merveille aux réécritures d'une matière qui au fond est commune et dans laquelle tout poète ou romancier est libre de puiser.

On demande plus de détails qu'inventent largement ceux qui s'emploient à répondre au goût du public. On garde les noms des rois et des champions qui sonnent si bien aux oreilles nationales ; on fait, avec force, gage d'authenticité et on fournit des références feintes à l'histoire véritable à la fois au début et au cours de la narration. Chaque nation adopte à la longue un cycle héroïque, comparable à l'*Iliade*, cycle qui appartient en quelque sorte à tous les ménestrels à condition qu'ils respectent toujours le caractère général des héros²⁴.

Néanmoins des veines plus nationales existent dans ces schémas narratifs héroïques communs, elles sont reconnaissables à certains

23. — *Complaint of Scotland*, p. 39. Mais p. 107-108, il met en relation la manière dont on évoque les animaux dans les romans du Moyen âge et la compare à la manière des grecs, à Lokman, aux Egyptiens et aux Hindous ainsi qu'aux Syriques. Plus loin, les pratiques pastorales des Borders sont convoquées. Comme on le voit lectures nationales et lectures plus universelles ne sont pas incompatibles l'une de l'autre.

24. — Walter Scott, *Essai, op. cit.*, p. 143. *Essay, op. cit.*, p. 150 : « More details were demanded, and were liberally added by the invention of those who undertook to cater for the public taste in such matters. The same names of kings and champions, which had first caught the national ear, were still retained, in order to secure attention; and the same assertions of authenticity, and affected references to real history, were stoutly made, both in the commencement and in the course of the narrative. Each nation, as will be presently be seen, came at length to adopt to itself a cycle of heroes like those of the Iliad ; a sort of common property to all minstrels who chose to make use of them, under the condition always that the general character ascribed to each individual hero was preserved with some degree of consistency.

éléments de l'intrigue qui trahissent l'origine géographique du roman et un état spécifique de la société. De façon paradoxale, le roman est à la fois anhistorique (il est inhérent à la nature humaine) et fortement historicisé en ce sens qu'il reflète des mœurs particulières. Ainsi le roman grec et la pastorale qui en est l'héritière trouvent leur origine dans les récits orientaux – en cela Scott suit en partie Dunlop qui évoque une sorte d'imagination souriante liée à la végétation. L'auteur des *Waverley Novels* qui allait inaugurer une nouvelle série intitulée *The Tales of the Crusaders* en 1825, soit quelques mois après la publication de l'*Essai*, ne s'étend guère, toutefois, sur les romans orientaux, par manque d'espace, mais cite notamment *Antar a Bedoueen*, roman traduit de l'arabe par Terrick Hamilton, secrétaire d'ambassade à Constantinople, en 1816, retraduit en français en 1819²⁵. Pour ce qui est des romans guerriers du Moyen Âge, il reprend l'idée selon laquelle la Scandinavie a été une terre romanesque par excellence, ce qui lui permet, nous y reviendrons, de comparer l'ancien statut de poètes *skaldes* à celui des ménestrels médiévaux.

Par ailleurs, c'est à partir des exemples nordiques et germaines que deux hypothèses pour le roman anglo-normand sont examinées dans l'*Essai*, sans que Scott se livre à une interprétation absolument exclusive l'une de l'autre. Certes, le roman (*romance*) par son nom vient des Normands, c'est-à-dire des conquérants de 1066 qui sont vus à la fois comme des Français par leur langue et comme des Scandinaves par leurs goûts guerriers. Mais il rejette une interprétation simpliste selon laquelle les romans arthuriens seraient l'héritage des seuls vaincus celtes, tandis que les romans sur Charlemagne seraient une production des conquérants, parce que, nous dit-il, ceux-ci présentent une image de Charlemagne qui est loin d'être unanimement élogieuse, tandis que les romans arthuriens ont également remporté un tel succès parmi les Normands qu'il est impossible de croire que l'histoire des vaincus eût dû leur plaire. En fait, au cours de cette discussion, Scott montre comment la volonté de plaire au public brouille les frontières nationales et élargit le champ des transferts culturels : l'essentiel est de trouver une bonne histoire qui marche. On reconnaît son pragmatisme.

25. — « *Antar a Bedoueen Romance*, translated from the arabic by Terrick Hamilton 1816-1820 (London, John Murray)/*Antar, roman bédouin*, imité de l'anglais, 3 vol. 1819 (Arthus Bertrand) », compte rendu anonyme, *Revue Française*, n° XVI, Paris, Alexandre Mesnier, juillet 1830, p. 23.

Pourquoi ces débats ?
Une question en guise de conclusion

En somme, l'essentiel du propos de Scott est de réfléchir sur le statut de la fiction et du poète dans une société presbytérienne globalement hostile à la fiction, assimilée à des mensonges. *L'Essai* est de ce fait largement consacré à une réflexion sur le statut des poètes dans les anciennes sociétés, réflexion qui est dans le prolongement du roman *Le Pirate* publié en 1821 qui était directement inspiré de Mallet. Par l'enthousiasme poétique, les images et les visions étaient reçues comme vraies au sein des sociétés anciennes, alors que pour les modernes, il s'agit assurément de superstitions ou de pures images divertissantes. Suivant et amplifiant *L'Introduction à l'Histoire du Dannemarc*, Scott met donc en avant le statut privilégié des *skaldes* ou des bardes scandinaves dont le rôle social est aussi imminent que celui qu'occupaient leurs compères celtes, objets de respect et dont la fonction était selon eux à la fois religieuse et politique, pour mieux l'opposer aux trouvères et troubadours qui couraient après le cachet et flattaient les puissants à qui ils devaient plaire et dont ils dépendaient de façon servile. La question religieuse et politique est d'autant plus importante que, d'un côté, la liberté et la dignité des poètes dans les sociétés germaniques et scandinaves doivent être lues dans le contexte de la fameuse liberté germanique chère aux *Whigs*, bien que Scott lui-même soit plutôt *tory*, puisqu'ils participent activement aux décisions collectives de la tribu, de l'autre, le prestige religieux des poètes anciens, « prêtres et historiens de la communauté »²⁶, leur sincérité enthousiaste dans les images qu'ils convoquent est à opposer aux romans qui sont attribués aux moines au Moyen Âge et dont le statut est presque blasphématoire pour Scott :

Quels sont donc, peut demander le lecteur, les vrais auteurs de ces œuvres prolixes [...]. On ne peut pas répondre à cette question de façon satisfaisante, mais nous pouvons soupçonner que les moines passaient souvent leur temps de cette manière pendant les longues heures de loisir dans les cloîtres. L'hypothèse est d'autant plus probable qu'on introduit dans toutes ces œuvres des éléments tirés de l'histoire sacrée ou des traditions de l'Église. [...] Soulignons que, selon toute probabilité, les affirmations audacieuses et parfois blasphématoires qui réclament pour ces fictions le même crédit qui est dû aux textes sacrés proviennent de l'Église catholique romaine qui avait une grande habitude

26. — Scott, *Essay on Romance*, *op. cit.*, p. 144.

de pratiquer de telles inventions dans le but d'authentifier les légendes attachées à leurs superstitions²⁷.

Si Scott ne se montre pas toujours aussi hostile au Catholicisme, loin s'en faut, remarquons ici la distinction implicite qu'il fait entre les superstitions naïves des Bardes qui ne cherchent pas à tromper leur public et les manipulations conscientes des moines. Dunlop en traitant du même corpus de romans arthuriens et en particulier de la *Queste du Graal* ou *Perceval* qui mêlent références religieuses et romanesque se montre moins critique envers ce mélange du sacré et du profane²⁸ que son compatriote. Visiblement, l'auteur des *Waverley Novels* se montre très mal à l'aise devant la fiction, ce qui peut paraître un comble de sa part. Il en résulte une dégradation progressive du statut d'auteur, comme du ménestrel : l'un ne se dégage qu'imparfaitement des charges de mensonge ou de vain divertissement, tandis que l'autre rejoint socialement les vagabonds. De cette dégradation, résultent à la fois l'anonymat et une réflexion sur l'art d'écrire le roman qui devient, dans les métaphores employées, ni plus ni moins, une simple activité commerciale et artisanale comme une autre.

27. — *Ibid.*, p. 147-148. *Essay, op. cit.*, p. 181-183 : « Who, then, the reader may be disposed to enquire, can have been the real authors of those prolix works [...]. This question cannot, perhaps, be very satisfactorily answered; but we may reasonably suspect that the long hours of leisure which the cloister permitted its votaries, were often passed away in this manner; and the conjuncture is rendered more probable, when it is observed that matters are introduced into those works which have an especial connexion with sacred history, and with the traditions of the church. [...] It may also be mentioned, that the audacious and sometimes blasphemous assertions, which claimed for these fictions the credit due even to the inspired writings themselves, were likely to originated amongst the Catholic churchmen, who were but too familiar with such forgeries for the purpose of authenticating the legends of their superstitions.

28. — Dunlop, *History of Prose Fiction, op. cit.*, vol. I, p. 178, note 1.

COLERIDGE LITERARIUS : UN POÈME DE DEUX

Extraction de la poésie dans les chapitres XII, XIII
et XIV de la *Biographia Literaria*

Mon propos sera ici d'examiner de quelle manière la pensée et la prose essayistique de Coleridge affirme ou détermine un destin ou une « vie » poétique. La poésie impose en effet une tension entre le littéraire et le philosophique dont elle s'extraie. En raison de sa prégnance et de sa difficulté, l'articulation entre mort, vie et poésie forme la dramaturgie profonde de la *Biographia literaria* et permet à Coleridge de conférer une importance centrale à la théorie poétique des chapitres XII, XIII et XIV de l'ouvrage, qui sont les plus « dramatiques » de cette « vie littéraire ».

Le nœud dramatique de la *Biographia literaria* consiste dans le basculement de la partie philosophique (volume I) vers la partie plus littéraire (volume II). La méthode de ce basculement est contenue dans la manière dont Coleridge approche la définition de l'imagination, afin de développer sa définition de la poésie : imagination et poésie étant des composantes de cette « vie » qui éprouve et expérimente son rapport à la « mort », une expérience dont le drame ou la passion lie la philosophie à la poésie. Coleridge joue sans cesse sur les couples terminologiques, sur la rencontre et le jeu de la scission des significations, comme nous le verrons. Ce jeu est d'ordre poétique et il est extrêmement affiné et ramifié dans les propositions et la démarche générale de la *Biographia*. Il est une des raisons pour lesquelles le discours de Coleridge peut à bon droit sembler complexe et égarant.

Au terme du douzième chapitre de la *Biographia Literaria*, qui a fait accuser Coleridge de plagiat, Schelling fournit à Coleridge le fondement philosophique de sa pensée, c'est-à-dire le fond

volontairement et instamment philosophique de son approche de la création. Le concept même de fondement est exposé dans la thèse IX du chapitre XII, dans le mouvement de dédoublement de la volonté.

Le dédoublement de la faculté mime l'action en deux temps du livre : « [...] *une volonté ou un acte primaire d'auto-duplication (self-duplication)* »¹. L'*auto-duplication* ou le redoublement de la volonté correspond au moment d'*indifférence* ou au « point commun » de la volonté et de l'imagination, et c'est ce qui autorise l'articulation ou la production de la *volonté de vie* dans et comme l'*imagination de l'homme*. C'est une vérité générale de la vie consciente qui est affirmée ici : vivre et se rapporter à soi-même, parler la langue ou encore rapporter le sens interne aux choses extérieures, c'est éprouver l'auto-dédoublement de la volonté sous la forme de l'intuition et de l'imagination, c'est déplier l'identité du soi dans un dehors, l'exposer, identifier le sujet dans son objet, bref créer. L'imagination est la faculté humaine de ce déploiement du dehors de la volonté dans la parole qui fait face aux choses.

Le chapitre XII permet également à Coleridge de définir l'image, le lieu de l'intervention et de l'imagination poétique comme le fondement libre et vivant de l'imagination philosophique dans une théorie générale du Logos qui va déterminer sa philosophie de la Vie. L'humain se caractérise ainsi par sa faculté à expérimenter le dédoublement, c'est-à-dire à percevoir et à causer les effets de la valeur à la fois interne et externe de ses actes. Il est capable de s'entendre, donc de se comprendre de manière interne dans tous ses actes, participant ainsi à l'évolution de la conscience-de-soi² qui meut la connaissance. Ainsi l'art pratiqué dans l'image réalisée renvoie-t-il au mystère de la part transcendante qui l'a constitué et rendu possible avant même qu'art et langage ne s'exposent et deviennent visibles ou audibles. De ce point de vue, il est possible de considérer toute action, qu'elle soit logique ou discursive, comme un fait transcendantal (par l'idée qu'un langage prédécesseur *dupliquant*, obscur est supposé et requis *a priori* avant le langage), ou comme une puissance (une idée dont l'*a priori* se dédouble en pulsion finalisée et dupliquable dans l'acte, « une idée » reproduite « comme acte »), l'acte effectué rendant compte de la puissance qu'il reproduit en la dédoublant en acte. L'événement du langage

1. — *BL*, I, p. 281. Toutes les références sont données dans l'édition des *Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, ed. James Engell, W. Jackson Bate, Routledge & Kegan Paul, Bollingen Series LXXV, Princeton University Press, 1983.

2. — Friedrich Wilhelm Joseph Schelling écrit : « jener ursprüngliche Act des Selbstbewusstseyn » (*System des transcendentalen Idealismus*, 1800). On retrouvera plus loin la conscience-de-soi comme un des critères du poème.

et, avec lui le poème, constituent une duplication de l'idée ou du schème de l'auto-connaissance du sujet par lui-même, c'est-à-dire une vie en puissance. Les « formes » viennent et apparaissent à même le dédoublement qui est déjà le principe immanent à l'acte primaire. « Primaire » signifie donc « dédoublé et dédoublant ». La faculté de la volonté se dédouble ou s'exprime dans la faculté de l'imagination primaire parce que le principe de dédoublement de la volonté est « déjà » l'imagination, ce qui signifie au fond que l'imagination que Coleridge appellera « primaire » est la puissance dans la volonté, et pour ainsi dire l'indubitable « déjà » de toute temporalité, de toute vie et de tout acte.

Dans l'antériorité même du principe, subsiste le principe second comme sa puissance. Tout premier principe suppose la nécessité de le compléter par un principe de redoublement et de répétition. En miroir, l'inachèvement *self duplicates* l'achèvement, redouble le même à même l'autre, et inversement. L'unité possible des contraires résulte donc du caractère inachevé et « complétable » de chacun des contraires. L'unité vivante des contraires résulte de la limite intégrale où deux pôles opposés contactent en profondeur leur puissance de complémentarité. Plus exactement, l'inachèvement et la contradiction permettent de calculer et de tracer la limite propre du mouvement de l'unité : « *c'est pourquoi ce tertium aliquid doit être nécessairement une inter-pénétration de deux forces contraires et avoir part aux deux.* »³, écrit Coleridge au chapitre XIII. Cette phrase introduit la mention d'une lettre qu'un ami fait parvenir à Coleridge en pleine rédaction du chapitre XIII. Cette lettre permettra à l'auteur de résumer le chapitre et de passer au second volume. Elle présente un symbole de ce tiers, de la dissociation synthétique dont le principe articule la *Biographia*, principe que nous appelons le « poème de deux » sans lequel la notion coleridgienne de « vie » ou « bios » resterait précisément « lettre morte ». Nous reviendrons plus loin sur cette lettre de l'ami, qui est le point nodal des deux volumes de la *Biographia*.

Dans le conflit des contraires, émerge la puissance entéléchique de l'identité, qui est justement la limite des contraires définie comme un espace de rencontre et de calcul. Le premier terme qui (se) dédouble est précisément déjà la substance imaginante et donc *imageante* de la volonté. Ni l'imagination, ni la poésie ne sont des termes où l'accomplissement de la volonté première trouve sa

3. — Traduction Jacques Darras, in *Samuel Taylor Coleridge, la Ballade du Vieux Marin et autres textes, Poésie/Gallimard*, 2007, p. 372. *BLI*, p. 300 : « this tertium aliquid can be no other than an inter-penetration of the counteracting powers, partaking of both. »

clôture, car il est question de préserver l'ouverture des puissances dans toute synthèse. Tout le problème tient à la coexistence de deux aspects différents de la volonté :

— d'une part l'identité *imaginante* de la volonté est une identité *imageante*. Elle est donc dotée des formes et des images, et pour le dire mieux, elle se présente à même le mouvement de son écriture logique dans les figures du « poème ». Elle est par là une identité *constitutive* comme *poiesis* et *praxis* fabrication et disposition des formes, et donc comme un langage.

— d'autre part, considérée dynamiquement comme la puissance qui dédouble et qui meut le contraire complémentaire de la volonté dans l'imagination, la volonté s'identifie comme cette volonté qui est capable de trouver sa limite *régulatrice*. Une telle volonté est volonté de limiter l'absolu divin ; c'est-à-dire qu'elle est capable de ne pas être absolue. Elle est capable de la finitude et donc de l'humanité, capable de dérive, capable de sa chute tout en retenant la tension même d'un schème ascensionnel ou rédemptif ou résurrectionnel. Elle réserve ce dernier schème comme le contraire (et donc comme l'identité profonde) du monde post-lapsarien. Ce mouvement est accompli dans l'imagination. C'est pourquoi le vocabulaire de la force de suspension, de l'entre-deux ou du troisième terme « en lévitation », entre ce qui tombe et ce qui monte, cela même que nous appelons le poème de Deux, est si fondamental pour lire et comprendre Coleridge et la manière dont il définit la poésie. La « volonté suspensive » ou la « suspension volontaire », la « willing suspension » donne, dès l'ouverture du chapitre XIV, la définition du poème comme « willing suspension of disbelief »⁴, « suspension volontaire de l'incrédulité ou de l'incroyance ».

Chapitre XIII

Dans sa formulation complète, « *cette suspension volontaire de l'incrédulité pour le moment qui constitue la foi poétique* », « that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith »⁵, définit *a minima* la foi, et en particulier la « foi poétique ». Cette « suspension volontaire de l'incrédulité », on peut la gloser comme la volonté qui s'épure ou se libère d'elle-même dans la foi, comme la « suspension volontaire » de la « mauvaise volonté » des hommes qui voudraient oublier que la « croyance » ou la « foi » les contraint, et qui affirmeraient par là leur incrédulité

4. — *BL*, II, p. 6.

5. — *BL*, II, p. 6.

ou leur incroyance⁶. La foi légitime le poème qui lui a donné toutes les images de l'assentiment, et inversement, le poème confirme la libération du principe de fidélité. Enfin, cette « volonté libre » de la foi est, comme nous allons le voir, l'acte de l'imagination qui informe les décisions et choix concrets qui déterminent la forme poétique qui se donne à entendre.

La formule de la « willing suspension » est préparée dans le chapitre XIII par le traitement du motif de l'imagination. Dans ce chapitre, le mouvement du dédoublement est repris, et c'est l'imagination qui est alors dédoublée dans deux définitions qui distinguent l'imagination primaire et l'imagination secondaire, selon l'écart entre le plan divin et le plan de la créature. Ce chapitre est la suite logique du précédent. Il applique directement le principe du dédoublement à l'imagination :

Je considère l'imagination comme étant soit primaire soit secondaire. Je pense que l'imagination primaire est la force vivante, l'agent premier de toutes nos perceptions humaines, qui reproduit dans nos esprits finis l'acte éternel de la création du JE SUIS infini. L'imagination secondaire est selon moi l'écho de la première. Elle coexiste avec la volonté consciente, est identique à la première dans la forme de sa puissance d'agir mais diffère d'elle par degré et par son mode d'opérer. Elle dissout, diffuse, dissipe pour mieux recréer ; ou si ce processus rencontre des obstacles, elle se bat tant bien que mal pour idéaliser et unifier. Elle est aussi essentiellement *vitale* que les objets (en tant qu'objets) sont essentiellement fixes et sans vie⁷.

6. — *Marginalia* I, p. 460 : « Faith is the proper form of redemption in us — in as much as it is the contrary and the antidote to the act that constituted the Fall, or original Apostasy. To the eternal Self-affirmation of the eternal WILL, the one only absolute Good, I AM in that I AM, the due response of the finite Spirit is — Thou art; & we in thee — only in thee and through thee are we! Instead of this they said -Thou art and we too are - Our being has its ground in our own act. We are Gods. Now faith as distinguished from Works is the habitual renunciation of the usurpation, affirming God the ground and cause of all good works, which when we attribute to God, God imputeth that our act of attribution is righteousness to us. Faith therefore supposes works/ Of all our Divines, Luther most fully mastered the sense a spirit of St Paul. » C'est seulement la foi dans le Christ qui justifie devant Dieu. Les œuvres seules ne sont rien par elle-même si elles n'expriment pas cette foi, car l'imputation de légitimité ne vient pas des hommes mais de Dieu.

7. — *BL*, I, p. 304. Traduction Jacques Darras, in *Samuel Taylor Coleridge, la Ballade du Vieux Marin et autres textes, Poésie*/Gallimard, 2007, p. 377. « The IMAGINATION then I consider either as primary, or secondary. The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary I consider as an echo of the former,

Les plans sont distincts ; le plan secondaire est le double du primaire, avec une différence qui tient à l'entropie du drame humain qui a remplacé la toute puissance par la négociation complexe des actes et des formes partielles et finies de sa vie ou de la forme du *bios* qu'il « est ». L'imagination secondaire expérimente en détail la finitude dans laquelle lui permet de plonger l'imagination primaire, c'est-à-dire l'imagination définie par le dédoublement de la volonté de Dieu à l'intérieur de l'acte de la création extérieure à Dieu, lequel acte a légué à la créature sa force de vie, sa « vivance » et sa vivacité. La forme de sa volonté ou sa force d'exister est l'imagination primaire ou première de ce qui maintient la créature. L'imagination primaire est l'imagination du fondement en l'homme, dédoublée et poursuivie consciemment dans la pratique ou dans l'exercice de l'existence dans le temps, dans l'imagination secondaire de l'existence comme possibilité concrète de la poésie. Le secondaire suppose et exige le temporel. C'est pourquoi l'imagination « secondaire » est synonyme d'une lutte vitale qui prélude à la rédemption, mais qui est d'abord ce que le dédoublement autorise, nourrit et qui le nourrit en retour, reversant ou consacrant la vie réelle à l'origine même de sa création, à travers sa pulsion, si brouillonne soit-elle.

L'acte de foi suspensif ou volontaire est l'acte d'une reconstruction incessante de l'absolu, et l'acte même d'une vie consciente de soi et consciente de sa finitude. C'est aussi l'acte d'une histoire et plus exactement de ce que Coleridge appelle une « bio-graphie », un témoignage, une confession et tout simplement la constatation d'une vie désireuse qu'une tension soit maintenue entre le relatif et l'absolu, car toute répétition rendue nécessaire par sa rupture avec l'origine recommence paradoxalement le commencement. Considéré du point de vue de l'être fini, le « commencement » prend la forme d'une suspension momentanée de la ruée du temps vers la fin, qui rappelle aussi à la créature la limite de la liberté que pourtant elle incarne. La suspension est une « bonne fin » car elle est un « commencer » : elle est une fin inachevée. C'est aussi en ce sens que le terme de « suspension » fonctionne en produisant la formule de l'entre-deux qui définit l'homme, cette reproduction relative et finie d'un « Je Suis infini ». Chance du temps fini : la conscience de soi arrive au sujet comme la connaissance qui suppose ou aménage la syncope d'un temps d'attente, de retard, de lévitation, comme un

co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create: or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital*, even as all objects (*as* objects) are essentially fixed and dead ».

ralentissement de la vitesse de l'être pour la mort. La vie, ce troisième terme entre l'infini Je Suis et le Rien, trouve son temps.

Le motif de la *Biographia* entend en particulier le « bios » comme une formule de la vie de (ou dans) l'imagination secondaire. Dans la définition de l'imagination secondaire, *bios* est lié à l'écho de l'imagination primaire qui se fait aussi « graphie ». On aurait tort de considérer que la métaphore de l'écho est approximative, car cette métaphore connote justement l'entropie et la disparition, donc la finitude et la mortalité. L'écho est une structure sonore dont la répartition et la déperdition renvoient à un ensemble sonore initial qui se propage et se modifie, en amenant le sens à son extinction. L'écho est le verbe relatif et fini du *Logos* absolu. Il est métaphore du *Logos* dont la créature est capable.

Le théâtre du chapitre XIII est de part en part celui de la passion christique. La différence des créations de l'homme et de Dieu « fait une scène » à la moitié exacte de la *Biographia*. Le passage du livre premier au second livre qui débute au chapitre XIV met en scène l'articulation et l'architecture de deux volumes distincts que pourtant il faut apprendre à lire ensemble. Ce passage incarne donc la manière dont les deux termes du titre se relient de manière intralinéaire, se superposent ou se remplacent, au sens strict dans le titre même, dans l'identité entre « biographie » et « littéraire ». « Littéraire » comme source de résurrection « biographique ». Synonyme de *l'imagination secondaire*, la vie se pratique, se livre et se fait « livre ». Coleridge y inscrit la figure de la résurrection particulière du « poète » dans une prose particulière, car le principe qui régit cette dernière n'est pas celui d'une logique linéaire, mais celui d'un dédoublement de l'entreprise « théorique » en entreprise « littéraire ». C'est pourquoi il faut apprendre à lire cette prose avec le poème qu'elle n'est pas, mais en fonction de la poésie qu'elle annonce.

Dans le chapitre XIII, la duplication de l'imagination donne lieu à une mise en scène explicite de l'interruption : l'écrivain théoricien et philosophe va s'éclipser au chapitre XIII, l'espace d'un moment, en recevant une lettre, littéralement. Il finira par dire qu'il suspend la rédaction du chapitre et en remet l'achèvement à plus tard. La définition de l'imagination, qui semblait donc faire fonds sur la possibilité de trouver sa formule, interrompt de manière abrupte le chapitre XIII après la retranscription d'une lettre d'un ami anonyme dont Coleridge estime « le jugement pratique ». Cette définition joue une fin de scène :

Pour conclure cette lettre fort judicieuse à quoi adhéra totalement mon esprit je me contenterai de donner le résultat principal du

chapitre que je destine à une publication future, et dont le lecteur trouvera un plan détaillé la fin du deuxième volume⁸.

Cette lettre permet à Coleridge de ne pas développer « philosophiquement » la théorie de l'imagination annoncée. À la fin du second volume, le lecteur ne trouvera pas non plus le plan détaillé ou « detailed prospectus » promis. Nous choisissons de ne pas commenter le contenu de la lettre mais plutôt de montrer en quoi elle est le pivot de la composition de la *Biographia*.

Le « jugement pratique » de l'ami est donc bien un expédient « pratique », plus qu'un « jugement », qui permet à Coleridge de refermer le chapitre d'une promesse philosophique qui ne sera pas tenue. Mais comme nous allons le voir, ce n'est pas sans penser ironiquement à une solution de continuité à la fois poétique et théorique que Coleridge utilise cette interruption amicale, et, pourrait-on dire, apostolique. Il suggère à ce stade en effet que la continuité de la pensée théorique et le programme romantique de la résurrection formelle de la vérité dans la poésie doit ou peut résulter de l'apparent remplacement du discours de l'auteur par le discours d'un ami lecteur qui lui envoie une lettre. Nous prenons donc cette lettre, en général peu commentée tant est privilégiée la fameuse définition de l'imagination, très au sérieux.

Derrière l'ami se cache toujours un apôtre qui suggère que Coleridge incarne une position christique, mais cet ami est aussi un personnage dont la feinte lucidité est utile à l'intrigue. Le chapitre XIII comporte en effet, à l'évidence, un nombre caractéristique : c'est le nombre du Christ et des apôtres. Mais parmi les treize, lequel est le vrai prophète, et d'ailleurs qui le sait au moment où l'histoire se produit ? L'apôtre, parce qu'il n'est qu'un disciple, a toujours le droit d'interrompre la célébration de la divine parole du maître ou de l'auteur par une certaine ignorance ou incompréhension ; c'est même sa position dramatique ou sa liberté de délégué *errant* qui se joue dans le dédoublement de la parole du maître, dans la méthode et le chemin qu'il doit désormais inventer en l'absence de ce maître, car sa mission est d'aller et de commencer par partir. Il a entendu l'*ite missa est*. On n'oubliera donc pas que l'interruption de la thèse philosophique se fait, se forme ou se « fabrique » comme une « correspondance » amicale en un sens fondateur, moral, politique et tout simplement un départ dans l'histoire que raconte la *Biographia*.

8. — *BL I*, p. 304 : « In consequence of this very judicious letter, which produced complete conviction on my mind, I shall content myself for the present with stating the main result of the Chapter, which I have reserved for that future publication, a detailed prospectus of which the reader will find at the close of the second volume. » Traduction J. Darras, *id.*, p. 376-377.

Dans le chapitre XIII, c'est seulement à la suite de la transmission et de la retranscription de la lettre de « l'ami » que l'auteur consent à livrer sa double définition de l'imagination. Cette définition courte est donc introduite par la mise en scène qui en excuse par avance le caractère insuffisant et dilatoire. Cette lettre est, précise-t-il avec humour, « *très judicieuse* »⁹, et elle l'est puisqu'elle en termine avec la discussion philosophique. Coleridge relance alors, brièvement et sous le couvert de l'amitié qui le lie à tous ses interlocuteurs et lecteurs, la définition des deux imaginations et de la fantaisie avant de passer au chapitre XIV moins philosophique, plus descriptif, plus intime que le précédent, et d'abord consacré à l'ami-poète Wordsworth. Le chapitre XIII achève donc un livre, et en ouvre un autre qui sera le dédoublement et le complément du premier, conformément à l'architecture de l'ouvrage, et conformément aussi à la nature du retrait à la fois divin et donateur de cet ensemble partagé où histoire, écho et vie résonnent dans le Logos qui s'est transformé en poésie dans la rencontre entre les deux amis que furent Coleridge et Wordsworth. De ce point de vue, l'architecture de la *Biographia* en deux volumes mime la nature de l'esprit qui dédouble l'imagination « primaire » en « secondaire », qui dédouble la sagesse par l'amitié et redouble le Logos dans la poésie. Paraphrasant la définition de l'imagination, on peut dire que l'amitié est « *Agâpé* secondaire ». La poésie est alors une « pratique judicieuse » en continuité avec l'esprit même (ou l'esprit « amical ») de la vie, puisqu'elle est la lettre « reçue » de la création et de l'amour divins.

Le deux est le signe de la littérature comme de l'amitié, et en elle, il est le symbole de la question que pose le poème. La vraie-fausse lettre de l'« ami » de l'auteur, est en fait la lettre qui auto-adresse l'amitié, qui la reconnaît en lui et autour de lui, partout au moment où l'auteur cesse d'être le sage philosophe dont il a endossé le rôle. Cette lettre exprime de manière imagée et imaginaire la volonté coleridgienne de changer de rôle, de revivre en littéraire, d'articuler le littéraire sur une rupture qui n'exclut pas violemment l'explication philosophique, mais qui fait néanmoins rentrer *sophia* à l'intérieur même de *philia*.

Philosophia se dédouble en *sophia* et en *philia* ; elle se scinde, comme par désynonymie pour se dire littérature et poésie. La leçon de philosophie entre ainsi dans l'explication dépliée par l'amitié littéraire qui la dédouble. S'il y a passage au second plan de la sagesse au profit de l'amitié, si l'explication philosophique est interrompue par le *locus amoenus* d'une lettre amicale, alors

9. — BL, p. 304.

le symbole échangé et échangeable du pli littéraire apparaît de manière *littérale*. Une *philia* invente des lettres qui n'ont jamais été écrites, et nous renvoie à des amis qui peuvent exister partout et à tout moment : à des lecteurs vraisemblables et possibles qui continuent l'amitié. La *Biographia* imagine une anthropologie poétique où les lettres décisivement initient tous les échanges activement occupés aux dédoublements et dialogues qui constituent la vie humaine.

Le caractère fictif de la lettre en magnifie la valeur symbolique. L'explication attendue correspond secrètement avec ce qu'elle emporte en elle-même d'interruption, de révélation inexplicable ou inexplicquée. Elle contient en écho les affinités vitales, un personnage inventé à des fins de commodité pour crypter un désir, car la lettre est adressée à l'homme parce que l'homme en même temps adresse sa lettre à Dieu. Modèle de la prière, cette lettre est tout simplement la véritable histoire derrière toutes les autres histoires. En ce sens, elle poétise le transcendant et suppose ce dernier dans le mécanisme de l'adresse, non du monologue. Remontée instantanée ou coupure en pli aimable de l'immanence, la lettre abandonne l'exposé ou le fait descendre de toute sa hauteur dans l'*imposé*, dans ce dont il ne s'agit plus de douter : « willing suspension of disbelief ». La lettre amicale occupe l'indubitable position de l'imagination qui donne et reçoit la foi. Entre l'exposition et l'imposition, entre le concept et la lettre, entre l'incrédulité et la croyance, entre le doute et la foi, entre la construction de l'idée et l'expérience de la foi, exactement comme entre deux hommes, se tient le poème ou la pratique d'une correspondance qui sera par définition idéale, indubitable, immanente et imminente. En lisant la lettre reçue, l'homme vient de lui-même *en lui-même* dans toute sa hauteur logique.

Coleridge a donc architecturé, cadencé et pensé sa *Biographia* comme un drame articulé autour du chiffre deux, comme une mise en tension de l'amitié, de l'ancien et du nouveau, du primaire et du secondaire, de Dieu et de sa créature, de la pratique et de la théorie, de l'esprit et de la lettre. Le terme commun aux couples, le terme qui concerne le deux de manière essentielle est le terme d'« imagination ». L'imagination est le vocable qui fait le lien ou le pont sur l'abîme de la rupture entre les opposés. L'imagination (la « lettre ») est la croix ou le nœud de la *Biographia*.

Le Volume I de la *Biographia* était ainsi le livre des définitions « idéalistes » et « transcendantales », qui suivait une suite d'étapes ou de paliers allégoriques et répétées, permettant peu à peu de comprendre qu'au fond, le dédoublement de l'esprit n'était pas d'ordre allégorique ou philosophique, mais qu'il fonctionnait comme le

signe symbolique du poème de l'histoire divine dédoublée en histoire humaine, et surtout comme le signe qui s'effectuait, ou qui faisait ce qu'il disait. Ce volume devenait peu à peu « symbolique » au sens où l'événement profond et incessant du dédoublement permettait la scansion (l'écho) de la langue, du signe ou de la lettre vivante qui adresse à la pure volonté divine la fidélité de la foi humaine volontaire, c'est-à-dire le poème de l'imagination comme cette « willing suspension of disbelief » dont le terme apparaît au chapitre XIV, au seuil du deuxième livre pour signifier qu'au fond même de sa puissance dédoublante de création et d'imagination, l'Ancien des Jours attend de recevoir la lettre du poème même de l'homme. Le poème n'est alors rien d'autre, à son tour, que la recreation continuée du Dieu, d'un Dieu qui semble comme suspendu aux lèvres de ce que l'homme pourra désormais lui dire. Mais qui donc pourra parler ainsi ? C'est, tout le texte le montre, le genre de parole qu'on ne peut pas, même si on est poète, dire seul.

Nous parlons d'un « Poème » de Deux, car la « lettre de l'ami » du chapitre XIII n'a jamais été écrite par un quelconque *quidam* anonyme. La note de l'éditeur nous apprend en effet que cette lettre n'en est pas une véritablement, et que Coleridge l'a rédigée pour la placer là et s'interrompre lui-même, grâce à une fiction métalectique. Coleridge invente cette lettre et se l'envoie à lui-même. Il « se la reçoit », pour ainsi dire, du jeu avec son double — au moment où l'imagination dédouble l'Ancien des jours en homme vivant. Par cet artifice, Coleridge juge aussi le philosophe en lui et l'acquitte d'une définition évasive de l'imagination. Cette péripétie est à la fois utile pour introduire à la définition succincte de l'imagination et en minimiser l'importance. Affirmation et minimisation — pourquoi ? Pour quelle raison la définition de l'imagination cesse-t-elle apparemment d'être centrale au moment précis de l'articulation des deux volumes ?

Chapitre XIV

Le fait que le chapitre XIII se referme sur une définition lapidaire et peu explicite de l'imagination, permet à l'auteur de ne pas se condamner à en développer l'immense allégorèse philosophique. La lettre reçue constitue le nœud de l'intrigue intellectuelle de la *Biographia*. Cette lettre permet de réorienter l'ouvrage vers la poésie écrite dans la correspondance des amis qui ne seront désormais plus anonymes. L'amitié des poètes Coleridge et de Wordsworth devient le sujet du chapitre XIV.

Le chapitre XIV revient sur la collaboration des poètes :

La pensée nous vint (je ne sais plus auquel de nous deux) de composer une série de poèmes de deux sortes. Dans la première les incidents et les agents seraient du moins pour partie d'entre eux, d'ordre surnaturel ; l'excellence recherchée consisterait à émouvoir par le spectacle de passions naturellement provoquées par ces situations, censées réelles. Qui d'ailleurs le sont pour tout être humain ayant à un moment de sa vie ou l'autre, quelle qu'ait été la nature de l'illusion, cru se trouver exposé à un agent surnaturel. Pour la seconde catégorie, les sujets seraient choisis dans la vie ordinaire ; caractères et incidents seraient semblables à ceux qu'on trouve dans le premier village venu ou ses environs, s'il se trouve un esprit méditatif prêt à les y trouver ou à les remarquer.

Cette idée nous suggéra le plan des *Lyrical Ballads* ; l'accord fut que je porterais mes efforts en direction des personnes et caractères surnaturels ou du moins romantiques ; le but étant de puiser au fond de notre nature intime une humanité aussi bien qu'une vraisemblance que nous transférerions à ces créatures de l'imagination, de qualité suffisante pour frapper de suspension, ponctuellement et délibérément, l'incrédulité, ce qui est le propos même de la foi poétique. Quant à M. Wordsworth son propos serait de parer du charme de la nouveauté les objets les plus quotidiens, de susciter un sentiment analogue à celui du surnaturel, en éveillant l'esprit de l'endormissement où le plonge la routine, de le diriger vers des splendeurs qu'offre à nos yeux l'univers, ce trésor inépuisable que, à cause de l'écran d'une trop grande familiarité, nos yeux voient et pourtant ne voient pas, nos oreilles entendent en n'entendent pas, nos cœurs ne sentent ni ne comprennent¹⁰.

10. — Trad. J. Darras, *op. cit.*, p. 378-379. *BL*, II, p. 5-7 : « During the first year that Mr. Wordsworth and I were neighbours, our conversations turned frequently on the two cardinal points of poetry, the power of exciting the sympathy of the reader by a faithful adherence to the truth of nature, and the power of giving the interest of novelty by the modifying colours of imagination. The sudden charm, which accidents of light and shade, which moon-light or sunset diffused over a known and familiar landscape, appeared to represent the practicability of combining both. These are the poetry of nature. The thought suggested itself (to which of us I do not recollect) that a series of poems might be composed of two sorts. In the one, the incidents and agents were to be, in part at least, supernatural; and the excellence aimed at was to consist in the interesting of the affections by the dramatic truth of such emotions, as would naturally accompany such situations, supposing them real. And real in *this* sense they have been to every human being who, from whatever source of delusion, has at any time believed himself under supernatural agency. For the second class, subjects were to be chosen from ordinary life; the characters and incidents were to be such as will be found in every village and its vicinity, where there is a meditative and feeling mind to seek after them, or to notice them, when they present themselves.

In this idea originated the plan of the "Lyrical Ballads"; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters super-

Le livre II revient sur l'invention à *deux* du romantisme anglais : « (*je ne sais plus auquel de nous deux*) ». Il met en scène les débats entre les apôtres de l'imagination romantique et les questions de poétique posées dans l'analyse que Coleridge fait de la poésie wordsworthienne. Cette séquence qui s'égrènera du chapitre XIV au chapitre XIX. Coleridge et Wordsworth sont ici confrontés, c'est-à-dire appariés *avec une différence* qui permet à Coleridge de donner la version de sa propre poétique, distincte et complémentaire de celle de Wordsworth dans la mesure même où elle la contredit. Dans la *Biographia*, Coleridge se place dans la position du crucifié philosophique désormais capable de voir les meilleures parties de la langue servir à la poésie. La proximité entre poésie et philosophie n'est telle qu'à être la marque d'une intimité échappante : d'une disposition de la fidélité spirituelle à une transformation par la foi, et au fond d'une disposition du mort pour sa reviviscence. Cela suppose une correction et une redistribution que l'ensemble des remarques et critiques concernant la poésie de Wordsworth vont permettre à Coleridge d'accomplir. Entendons-bien : la critique de la poésie de Wordsworth trop fondée sur le fantasme illusoire de la « prose des hommes simples » qu'elle magnifie sera ici le moyen de faire renaître en lui la poésie. Parfois sévère, cette critique va rechercher les raisons mêmes d'être encore poète.

Selon Coleridge, Wordsworth n'a en fait pas su situer ni définir exactement l'enjeu philosophique de sa pratique poétique. À cause de cela, ce « pur poète » de la naissance du poème romantique ou ce père du romantisme anglais est un philosophe qui s'est ignoré. Au contraire, une hyper-conscience philosophique, une véritable passion philosophique a fait dire à Coleridge que la poésie était morte en lui, mais cette phrase indique la nécessité d'une plus grande libération de la poésie, et donc d'une exacte compréhension de sa nécessité. Il vaut mieux savoir à quel point écrire dépend de la philosophie pour apprendre à en suspendre la fascination naïve. Dans la *Biographia*, Coleridge recherche l'émancipation, le dédoublement bien pensé et le retour de la lettre dans

natural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. Mr. Wordsworth, on the other hand, was to propose to himself as his object, to give the charm of novelty to things of every day, and to excite a feeling analogous to the supernatural, by awakening the mind's attention from the lethargy of custom, and directing it to the loveliness and the wonders of the world before us; an inexhaustible treasure, but for which, in consequence of the film of familiarity and selfish solicitude, we have eyes, yet see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand. »

la philosophie, mais par la poésie. Coleridge ne dira pas que la philosophie est morte en lui. Bien au contraire : en tête du chapitre XVII, Coleridge annonce : « *The best parts of language the product of philosophers, not of clowns or shepherds* »¹¹. Il suggère donc que seul un véritable philosophe, sachant de tout son être à quel point la philosophie est une activité linguistique complexe peut tirer partie de ce que cette complexité lui apprend sur le langage — seul un tel « philosophe » peut cesser d'être uniquement philosophe pour se dédoubler poète sans renoncer à la vérité.

Reprenant *in extenso* un extrait de la Préface des *Ballades Lyriques* au chapitre XVII, Coleridge s'oppose explicitement au fait que Wordsworth situait la meilleure partie du langage humain dans le langage quotidien des hommes simples et primesautiers des campagnes :

Le langage aussi de ces hommes a été adopté (purifié de tout ce qui apparaît comme ces défauts réels, de toutes les raisons d'en être gêné ou dégoûté) parce que de tels hommes communiquent sans cesse avec les meilleurs objets dont la meilleure part du langage est originellement tirée ; et parce que, du fait de leur rang dans la société, de l'uniformité et l'étroitesse du cercle où ils échangent, ils sont moins soumis à l'action des vanités sociales, et font part de leurs sentiments et de leurs idées en des expressions simples et peu élaborées¹².

Dans la foulée de cette citation, Coleridge redéfinit la disposition poétique :

La meilleure part du langage humain à proprement parler dérive la réflexion sur les actes mêmes de l'esprit. Elle est formée par une appropriation volontaire de symboles fixes aux actes de l'esprit, aux processus et aux résultats de l'imagination dont la plus grande partie n'a aucune place dans les esprits des hommes sans éducation¹³...

11. — BL II, p. 40.

12. — BL II, p. 52 : « *The language, too, of these men has been adopted (purified indeed from what appear to be its real defects, from all lasting and rational causes of dislike or disgust) because such men hourly communicate with the best objects from which the best part of language is originally derived; and because, from their rank in society and the sameness and narrow circle of their intercourse, being less under the action of social vanity, they convey their feelings and notions in simple and unelaborated expressions.* », ma traduction.

13. — BL II, p. 54 : « *The best part of human language, properly so called is derived from reflection on the acts of the mind itself. It is formed by a voluntary appropriation of fixed symbols to internal acts, to processes and results of imagination, the greater part of which have no place in the consciousness of uneducated man...* », ma traduction.

Le langage exceptionnel se comprend comme la meilleure part du langage, c'est-à-dire comme l'acte de doublure du langage dans son identité dynamique, c'est-à-dire l'acte qui rapporte enfin le langage à son « soi-même », à sa substance prise dans les actes de l'esprit. La meilleure partie du langage concerne la psychologie ; elle est un savoir sur la psyché. La *Biographia literaria* pourrait donc se lire comme une « Psychologie littéraire » ou comme une « Biographie psychologique ». Le sujet poétique est le sujet conscient-de-soi en tant qu'il est conscient du langage qui est le sien. Afin de définir sa poésie dans la préface aux *Ballades*, Wordsworth avait eu recours à la notion de « prose des hommes ». La poésie était « la même chose que la prose quand la prose est bien écrite » ; et elle naissait en outre d'une « émotion recueillie dans la tranquillité » (« emotion recollected in tranquillity ») pour donner forme au « spontaneous overflow of powerful feelings ». L'idée de fonder la poésie sur la prose commune des hommes — fût-elle purifiée — ne convient pas à Coleridge. Ce dernier remet aussi en cause le second aspect touchant à la notion de « tranquillité ». Coleridge insiste sur la suspension volontaire de l'incrédulité qui modifie la manière de déterminer l'émotion produite par la poésie ; la « suspension » remplace la *catharsis* et la passion wordsworthienne par la forme d'un assentiment renouvelé aux formes spécifiquement proposées dans le poème. La poésie réside donc d'abord dans la manière dont elle dispose favorablement pour tel ou tel poème, ou pour tel ou tel effet de langage. C'est seulement à partir de cette disposition adéquate que le poème peut dire quelque chose qui est extérieur à lui, parler sur le monde, sur les émotions, sur les souvenirs, et éventuellement « tranquilliser » l'émotif. Pour Coleridge, ce qui est convenable dans la poésie, c'est d'abord la concentration sur soi du langage. Wordsworth s'est donc laissé distraire par ce qu'il croyait pouvoir extraire du monde réel. Il a été trop vite, et trop tôt, un « réaliste » et il a laissé la prose contaminer et empeser sa poésie par un langage dont l'authenticité supposée cède en fait devant les choses telles qu'elles sont, car l'ordinaire est rivé à soi-même. C'est le même reproche qui confirme que Wordsworth ne parvient pas toujours, dans ses choix stylistiques, à échapper au « matter-of-fact ».

Si le processus de suspension est essentiellement un résultat ou un effet du poème qui permet de l'écarter du propos réaliste, alors la « recollection » ou la référence au recueillement et au souvenir que l'on trouvait chez Wordsworth n'est plus centrale. Chez Wordsworth la tranquillité était un état construit par le souvenir apaisé qui résultait de la mise en forme poétique de la prose ; il y avait donc aussi un processus ; mais dans tout ce qui a précédé, Coleridge a insisté sur la volonté dédoublant l'apaisement par le

jeu actif et surtout objectif de l'imagination. La suspension désigne un mouvement qui est plus actif que la tranquillité, même quand celle-ci est le résultat d'un exercice dans la sagesse stoïcienne. La suspension est plus retenue que le « puissant débordement de sentiments puissants ». L'imagination coleridgienne de la suspension peut donc faire l'économie de la référence au passé du souvenir « emotion recollected » ; et elle fait l'économie du substrat réaliste de la puissance sentimentale. Les formulations coleridgiennes sont toujours plus économes que celles de Wordsworth car elles visent à dégager l'autonomie de la poésie, une autonomie de principe qui est aussi la marque de son hétérogénéité ou de sa différence par rapport aux pratiques qui désignent la prose des hommes comme source d'inspiration.

Au passéisme « augustinien », au passé « tranquilisé » dans le chant du poème de la prose bien écrite, réconcilié et réimaginé selon Wordsworth, correspond un volontarisme intensif du présent chez Coleridge où la suspension signifie une conversion, un « paulinisme » et donc une conversion d'âme du sujet lisant et du texte s'écrivant. Écriture et lecture sont des mouvements volontaires ou « willing », « volontants ». L'imagination est une conversion de la volonté à l'absolu, sa comparution comparée, suspendue à la comparaison-langue, la comparaison du Verbe infini dans le meilleur langage relatif.

Chez Coleridge, le poème présent suspend tout ce qui a été source de souffrance, d'incrédulité ou de tension, et ce processus ne concerne pas principalement un rapport au passé, car la « suspension » est donnée « pour le moment » (« for the moment ») qu'il isole. Le modèle est celui d'un miracle constitutif de l'instant, non l'invocation mais la manifestation psychique. La suspension (et pour le coup l'effet de lecture) concerne les trois extases du temps en général à partir de l'instant présent et de l'effet de lecture, car la suspension manie poétiquement l'instant présent. La suspension est le propre du temps poétique en ce que ce temps affecte et redéfinit les trois extases du temps dans le moment poétique qu'il est capable de maintenir. Le poème est, pendant un certain temps, le *certain* du temps, le temps intense. Le poème n'est plus une prière, mais l'affirmation en elle-même. Certes, toute prière n'est telle qu'à affirmer la foi, mais le sentiment de plénitude, et la liberté comme telle du poème peuvent ici être affirmés. Deux christologies s'affrontent à l'intérieur de ces conceptions, deux sujets de la poésie en fait : le Christ d'humilité wordsworthien face au Christ de gloire coleridgien.

La suspension coleridgienne est un point de vue de poète sur l'instant éternel de la mystique. Cela signifie que la suspension

poétique n'est *pas tout à fait* l'extase mystique, et que tout son intérêt humain se concentre dans le fait qu'elle suspend aussi cet état mystique dans l'état historique restreint « à un moment » qui porte le souci de faire apparaître un temps qualitatif à la mesure de ce dont est capable la poésie seule, afin de retrouver le motif global de la *philia*, de l'assentiment à la lettre, un certain « bon sens », la marque d'un réajustement glorieux ou miraculeux du temps.

La pensée de Coleridge n'est jamais seulement esthétique ou poétique. Il s'agit avant tout d'une pensée du maniement du langage et de la construction du temps. L'idée dans le langage ne peut pas ignorer l'idée du langage. Le fait d'insister sur la manière dont le langage se maintient et insiste en lui-même suppose l'émergence d'un état « naturellement » supérieur que l'on pourra appeler « plaisir ». C'est dans ce sens qu'on lira la première définition du poème au chapitre XIV :

Est poème toute composition qui s'oppose aux œuvres scientifiques en ce qu'elle se donne pour but immédiat le plaisir, pas la vérité ; et qui se distingue de toutes les autres espèces (tout en ayant même objet) en ce qu'elle se fixe pour but le plaisir de l'ensemble dans la compatibilité avec une gratification provenant de chaque partie¹⁴.

L'idée fait un langage, la pensée fait un poème, le poème fait un plaisir. La volonté y invente ce dont il n'est pas possible de douter. Il n'y a donc en ce sens pas d'autre volonté que celle d'un indubitable où la vérité est manifeste, dans l'exercice du langage avant même que celui ne s'efface dans le message vrai. Le dédoublement permet la manifestation du vrai dans la résistance aux ces formules de la vérité. L'unité de la résistance et de la manifestation se donne dans le plaisir et la foi, ces concurrents absolus de toute sophistication. Si la poésie désigne un espace intermédiaire, un recommencement libre et suspendu au milieu de toutes les paroles et de tous les silences qu'elle n'est pas mais avec qui elle échange, alors elle agit comme la foi. Ainsi, il peut y avoir une accession et une vie poétique de l'abstraction comme de l'extase, et une poésie qui n'exclut pas l'expérience concrète mais qui pour autant ne lui est pas soumise. C'est aussi une question pratique : la suspension garantit le vers comme la figure de tous les retours et de tous les avénirs où la volonté se redispense à l'assentiment et l'attente pour

14. — Trad. J. Darras, *op. cit.*, p. 384. *BL II*, p. 13 : « A poem is that species of composition, which is opposed to works of science, by proposing for its *immediate* object pleasure, not truth ; and from all other species (having *this* object in common with it) it is discriminated by proposing to itself such delight from the *whole*, as is compatible with a distinct gratification from each component *part*. »

l'instant. « Amitié » et « foi » sont des qualités du vers poétique ; des états, des affects ou des qualités de la résurrection.

Résurrectrice, en dernier lieu, la suspension est un mode qui affecte le temps et son épreuve. Une expérience du temps suspendu est une expérience d'un rythme différent, audible et repérable comme rythme. Suspension est synonyme du redoublement où le deux est le premier nombre du rythme, la première mesure ou pulsation du temps. Le dispositif idéal-réel du temps, c'est-à-dire le temps comme rythme intérieur du monde, s'ouvre à son déploiement — non pas au meilleur des mondes possibles mais au monde « le plus suspendu possible », à l'objet paradoxalement « historique » de la suspension de l'histoire : scansion, parcours et calcul des qualités historiques et des états de l'expérience.

Trouver une qualité précise au moment historique revient à créer une nouvelle expérience de la continuité vivante. La première continuité est celle qui rapporte le « poète » à la « poésie », le caractère du sujet à l'objet poétique qu'il fabrique, et le caractère poétique à l'idée parfaite de ce qu'est, la poésie :

Qu'est ce que la poésie ? est une question si semblable à qu'est-ce qu'un poète ? que la réponse à l'une est comprise dans la réponse à l'autre. La distinction procède du génie poétique même, qui porte et modifie les images, les pensées et les émotions de l'esprit du poète. Le poète, idéalement, est celui qui met en action l'âme humaine dans sa totalité, dans la subordination de chacune de ses facultés à l'autre, selon l'échelle de leurs valeurs et dignités respectives. Le poète diffuse un ton et un esprit d'unité qui mélange, et pour ainsi dire, fait fusionner l'une en l'autre chaque chose grâce à ce pouvoir synthétique magique auquel nous avons exclusivement réservé le nom d'imagination. Premier mis en action par la volonté et l'entendement, soumis à leur contrôle implacable même si doux et imperceptible (*laxis effertur habenis*), ce pouvoir se manifeste dans l'équilibre ou la conciliation des qualités discordantes ou opposées : identité contre différence ; général contre concret ; idée contre image ; individuel contre représentatif ; sens du nouveau contre familiarité avec l'ancien ; usage exceptionnel des émotions contre ordre non moins exceptionnel ; jugement toujours en alerte et maîtrise de soi contre enthousiasme et véhémence des sentiments ; et cependant que ce pouvoir fond et harmonise entre eux le naturel et l'artificiel, il subordonne néanmoins l'art à la nature ; la manière à la matière ; et notre admiration pour le poète à notre sympathie pour la poésie¹⁵.

15. — Trad J. Darras, *op. cit.*, p. 386-387, *BL* II, p. 15-17 : « The poet, described in *ideal* perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other according to their relative worth and

On passera sur la proximité « imagination » signifie ici « imagination secondaire » et passage « de la volonté à l'arbitrage » et à la *pesée* de la *sympathie* qui permet le rapprochement des opposés discordants. Notons les termes : personnalisation de l'individu poétique, distinction, modification, action, mélange, fusion, diffusion, tonalité, spiritualisation, mélange, magie, pouvoir, équilibre, émotion et attention, conciliation des « opposés », équilibre des « discordances ». Les « facultés » de l'imagination, de l'entendement et de la volonté entrent en négociation à l'intérieur du poème romantique. L'arbitrage joue des formes et des facultés. Une rupture s'établit donc entre ce que le poème fait réellement des facultés au chapitre XIV au moment de leur sympathie, et la théorie philosophique de leurs différences encore nettes au chapitre XIII. Le saut entre les deux volumes de la *Biographia* est définitivement accompli. La sympathie poétique des facultés est la preuve supplémentaire de la superposition des plans transcendant et immanent qui a réussi dans l'imagination.

L'imagination coleridgienne, la théorie de l'écriture poétique ne fonde donc pas la généricité de la poésie, contrairement à ce que la critique a pu penser parfois ; et malgré la reprise du terme « *genos* » d'Aristote par Coleridge lui-même, elle vise au contraire l'impossibilité qui interdit à la phrase de prose de résumer intégralement le vers du poème, c'est-à-dire qu'elle cherche dans cette impossibilité l'essence de la poésie.

Lorsqu'il est porté à ce point d'incandescence, l'*un* poétique est un art des contraires. Dans l'art de la conciliation des contraires, la matière du langage trouve sa part. La poésie livre le sens aux signes. La poésie est le mode inchoatif et la pulsation du sens. Matériel, *perceptible*, le poème rejoue toutes les caractéristiques du drame shakespearien. Il intériorise et expose le personnage de l'intériorité à toutes les voix qui le traversent, dans ce qu'on pourrait appeler un théâtre rythmique qui commence avec le

dignity. He diffuses a tone and spirit of unity, that blends, and (as it were) *fuses*, each into each, by that synthetic and magical power, to which I would exclusively appropriate the name of Imagination. This power, first put in action by the will and understanding, and retained under their irremissive, though gentle and unnoticed, controul (*laxis effertur habentis*) reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general with the concrete; the idea with the image; the individual with the representative; the sense of novelty and freshness with old and familiar objects; a more than usual state of emotion with more than usual order; judgment ever awake and steady self-possession with enthusiasm and feeling profound or vehement; and while it blends and harmonizes the natural and the artificial, still subordinates art to nature; the manner to the matter; and our admiration of the poet to our sympathy with the poetry. »

deux. Pourquoi le poème est-il « comme le poète » ? Parce qu'un caractère est une pratique, et inversement. Le poète redouble la cause finale dans l'œuvre qu'il propose¹⁶. Poétiquement, l'esprit peut se saisir soi-même et recréer *l'auto-crétation logorythmique* de Dieu comme Logos, dans le Logos s'affectant intérieurement et s'exposant extérieurement à une expérience de création et dans la volonté humanisée comme imagination du Soi enfin capable de rencontrer le Tout-Autre. Dans le poème s'éprouve à *plaisir* le caractère temporel du sens, et l'articulation du temps de la vérité avec les temps de l'histoire, avec l'ensemble de l'expérience historique des hommes. La poésie fonde la possibilité de construire une histoire à partir d'une vie, et non l'inverse. « Je » est effectivement soi-même comme un autre, mais « Nous » n'est pas esclave de l'histoire.

16. — Sur le rapport à la *Poétique* d'Aristote, voir "History and poetry. fundamental aspects and effects of the relations of Literature and Philosophy in English romanticism", in Collectif *Romanticism and Philosophy, Thinking with Literature*. Routledge, 2015.

*Nouveaux échanges
au sein d'un monde globalisé*

Éditions et traductions en Europe du troisième voyage de Cook (1780-1850) : enjeux littéraires, scientifiques et politiques

Les traductions et éditions successives, en Europe, du récit du troisième voyage du capitaine Cook au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, permettent de mesurer les enjeux politiques, scientifiques et littéraires de la circulation d'un texte qui, dans l'histoire du récit de voyage, a un statut particulier. Il poursuit et achève, en rapportant la mort tragique du capitaine, la série de trois circumnavigations dont les récits officiels ont été de véritables succès de librairie : deux éditions « pirates » du dernier volet des explorations du capitaine paraissent avant même le retour des navires, sous le titre de « Voyage de Cook », et le volumineux *in quarto* de l'édition publiée par l'amirauté s'arrache en deux jours en 1784. Ce voyage consacre la figure du capitaine Cook en héros et même en saint de l'exploration¹ ; il est difficile de le critiquer, d'une manière ou d'une autre.

Le troisième récit a d'ailleurs valu longtemps davantage pour son intérêt dramatique (voire romanesque) que pour les avancées scientifiques qu'il aurait permis d'accomplir ; il a fallu attendre les travaux de deux naturalistes contemporains pour que soient en quelque sorte réhabilitées les découvertes savantes accomplies en matière d'ornithologie et d'ichtyologie².

1. — Ni Jules Verne, ni Joseph Conrad ne s'y trompent qui, dans les histoires du voyage qu'ils composent, accordent aux voyages de Cook le statut de modèles et de tournants dans le cours des grandes explorations.

2. — Voir notamment Peter James Palmer, « Zoological Specimens from Captain Cook's Voyages », *Journal of the Society for the Bibliography of Natural History*, n° 5, vol. 3, 1969, p. 181 et David G. Medway, "Some ornithological results

Dans les éditions et traductions successives du troisième voyage de Cook se donnent à lire les attentes des éditeurs, des traducteurs et des supposés lecteurs et le poids des contraintes éditoriales. La multiplication des éditions originales intitulées « Voyage de Cook » et des traductions de ces textes contribue en effet à transformer ce titre en une catégorie générique regroupant de multiples récits et de multiples auteurs, identifiés pourtant à « Cook »³. Leur étude permet à la fois de mesurer la place du récit de voyage savant dans la séparation progressive des sciences et de la littérature, d'observer en leur sein la fabrique de lieux communs ou de stéréotypes, et d'ébaucher l'histoire du statut auctorial des éditeurs ou voyageurs.

Contraintes éditoriales : métamorphoses du voyage de Cook

Le troisième récit de voyage a souvent été, pour répondre à l'impatience des lecteurs, édité et traduit avec une hâte supérieure à la rapidité avec laquelle sont traditionnellement traduites en français les relations des voyages de découverte anglais. En témoigne la récurrence des déclarations des traducteurs ou des éditeurs selon lesquelles le récit n'a pas été remanié ou résumé, mais simplement « amputé ». Mais l'aveu de ce manquement aux habitudes éditoriales, qui exigent que les journaux de bord des officiers soient remis à un éditeur chargé de composer le récit, devient l'occasion d'insister sur le fait que le lecteur pourra ainsi entendre la « voix des marins », et que le texte gagnera en « authenticité » et le drame raconté en vérité.

Dans la préface de l'édition de 1786 de l'*Abrégé de l'Histoire générale des Voyages* de Jean-François de Laharpe, une année seulement après que le texte original de Cook et sa traduction française sont parus, le manque de temps est subtilement informé en un choix éditorial et littéraire :

Pour donner plus d'intérêt à cet Abrégé, nous avons laissé parler souvent M. Cook, M. Anderson & M. King. Les expressions, les réflexions & les mouvements les plus simples, qu'on ne remarque-

of Cook's third voyage", *Journal of the Society for the Bibliography of Natural History*, n° 9, vol. 3, 1979, p. 161-201.

3. — Pour une liste exhaustive des éditions et traductions du troisième voyage de Cook, de 1781 à 1967, nous renvoyons notre lecteur à la première annexe « Tableau chronologique des diverses publications, éditions et traductions du troisième voyage de Cook » de notre ouvrage *Les Perroquets de Cook. De la fabrique littéraire d'un lieu commun savant*, Paris, Garnier, « Perspectives comparatistes », 2013, p. 433-438.

rait pas, qui seraient jugés trop faibles dans l'Ecrivain tranquille qui rédige ou qui abrège un Voyage, frappent le Lecteur, lorsqu'il entend les Navigateurs eux-mêmes ; & le contraste des héroïques travaux & des dangers d'une expédition pareille à celle-ci, avec le calme & l'aimable simplicité des acteurs, sera toujours admiré⁴.

Deux arguments se mêlent, qui expliquent qu'on ne puisse, ni ne veuille, remanier le troisième voyage aussi aisément que les deux autres. Le premier est que la mort du capitaine confère à ce récit un caractère presque sacré (même si Cook, *de facto*, n'était guère en mesure d'en rédiger la fin). Le second tient au fait que Cook, mécontent du travail accompli par les deux éditeurs de ces deux premières circumnavigations, avait exigé de l'Amirauté de rédiger lui-même ce récit et en avait *a priori* revendiqué l'autorité. Les éditeurs des collections de voyage ne pouvaient donc plus se contenter de reproduire (ou de résumer) les textes remaniés en premier lieu par les rédacteurs « officiels » du voyage et de son abrégé.

Mais la mort de Cook offre aussi une liberté inouïe aux éditeurs de son voyage. Les collections de voyage allemandes qui fleurissent au tournant des deux siècles, telles celles de Pabst, de Cunradi et de Campe, usent des mêmes arguments que ceux de Laharpe en les infléchissant. Elles se présentent d'emblée comme destinées à la jeunesse et s'inspirent en général davantage des compilations françaises qu'elles traduisent que des récits originaux.

Dans la première mouture de la *Bibliothèque géographique et instructive des jeunes gens* qui constituent les six volumes du *Recueil de voyages intéressans* publiés à Francfort de 1787 à 1793, Heinrich Joachim Campe revendique ainsi les sources dont il use avant de revenir sur ce qui fait l'originalité de son texte par rapport, notamment, à la collection de voyages éditée par Pabst à partir de 1788. Dans la préface du quatrième volume, Campe avoue avoir tiré la seconde partie de son ouvrage de la *Collection de Voyages*, éditée par Ebeling et publiée à Hambourg en 1760, et l'avoir remaniée afin de la mettre à la portée de la jeunesse ; il a ainsi effacé toute trace de « superstition » et a ajouté des digressions, tirées « soit de l'*Histoire Générale des Voyages*, ou de celle des *Etablissements & du Commerce des Européens dans les deux Indes*, par l'abbé Raynal, ainsi que je l'ai noté partout »⁵. D'une certaine manière, les

4. — Jean-François de Laharpe, « Avertissement », in *Abrégé de l'Histoire générale des voyages*, Paris, Laporte, 1786, t. XXII, p. 2.

5. — Heinrich Joachim Campe, *Recueil de voyages intéressans*, trad. fr. Jean-Baptiste-Benoît Breton de la Martinière, Francfort-sur-le-Main, J. P. Streng, 1787, t. IV, p. iii-iv.

collections ne se distinguent pas par le caractère récent des découvertes qu'elles relatent mais par le remaniement qu'elles font subir aux collections « anciennes », dans le but d'instruire la jeunesse.

Non seulement les collections allemandes se multiplient, mais elles puisent toutes aux mêmes sources, parmi lesquelles figurent en bonne place l'*Histoire générale des Voyages* de l'abbé Prévost et les *Voyages autour du Monde* de John Hawkesworth. Cela se lit dans la guerre par préfaces interposées que se livrent Pabst et Campe. Car Pabst a lui aussi entrepris de composer des collections instructives, à destination de la jeunesse. Or Pabst a reproché à Campe, après la parution du cinquième volume du *Recueil*, non seulement de l'avoir copié en s'inspirant comme lui de l'édition d'Hawkesworth mais encore d'avoir donné aux voyages une forme romanesque inappropriée. La réponse de Campe est assez curieuse et, il faut bien l'avouer, assez peu convaincante :

On sent bien que je n'ai pu trouver les anciens voyages autour du monde fort propres à mes autres vues, puisqu'ils sont tous également dénués d'intérêt & stériles en observations instructives. Je me suis donc vu obligé de les abandonner, & d'avoir recours à la collection de Hawkesworth.

Il est vrai que Mr. Pabst a déjà employé les mêmes voyages à l'usage des enfans. Mais cela n'a pas dû m'empêcher de les approprier à l'usage de l'adolescence⁶.

Campe ne prétend pas exactement recopier, ni exactement résumer. Son travail de recomposition a tout l'air d'un remaniement fictionnel, quoiqu'il s'en défende : « [Pabst] me reproche aussi d'avoir induit cet écrivain, à donner à sa Découverte de la cinquième partie du monde la même forme que j'ai donnée à mon *Robinson* & à ma *Découverte de l'Amérique*. Mais je ne puis regarder tout cela que comme une plaisanterie de sa part »⁷.

Campe est l'auteur de *Robinson der Jüngere zu angenehmen und nützlichen Unterhaltungen für Kinder*, publié en 1780 et plusieurs fois réédité et traduit en français et en espagnol tout au long de la première moitié du XIX^e siècle. Quoi qu'il en dise, ses histoires ou collections de voyages se distinguent par l'usage systématique de la forme de la robinsonnade. L'originalité de Campe vient de sa manière d'imposer une forme romanesque à des récits de voyages réels. Le traducteur français de la *Bibliothèque géographique et instructive des jeunes gens*, Jean-Baptiste-Benoît Breton de la

6. — Heinrich Joachim Campe, *Recueil de voyages intéressans*, op. cit., 1793, t. VI, p. v.

7. — *Ibid.*

Martinière, ne s'y trompe pas, lorsqu'il loue sans réserve, en 1798, le travail de Campe :

Tous les hommes sont avides du merveilleux ; c'est sur-tout dans le premier âge de la vie que ce goût se fait sentir avec le plus d'empire : de là cette passion des jeunes gens pour les histoires romanesques, et autres écrits de ce genre, qui, ne pouvant leur être d'aucune instruction, les exposent souvent à se repaître d'idées chimériques, absolument étrangères à ce qui se passe tous les jours sous leurs yeux, et aux relations qu'ils doivent avoir avec leurs semblables.

[...] Un auteur allemand, M. Campe, assez connu pour son *Nouveau Robinson* et sa *Découverte de l'Amérique*, jaloux de donner une véritable et bonne instruction à ses enfants, leur composa, dans ce dessein, un recueil des voyages les plus intéressants, il commença par choisir ceux qui avaient pour but de nouvelles découvertes dans des régions encore ignorées. Il comprit qu'il fallait d'abord flatter leur imagination, leur faire partager ensuite les peines et les travaux de ces hommes extraordinaires qui, dans les situations les plus pénibles, les plus désespérées, ne se sont pas laissé abattre par l'adversité⁸.

L'objet du recueil n'est donc pas de livrer des connaissances géographiques ; sa visée est avant tout morale. Les traducteurs français soulignent la relative caducité des voyages qui ont inspiré Campe et revendiquent la même liberté de réécriture que les auteurs allemands. Dans ces recueils romancés pour la jeunesse, l'accent mis sur le « héros » entraîne une réécriture du récit à la première personne, identifiée au capitaine de l'expédition.

Le recueil de Campe a fait en France office de modèle. La *Bibliothèque portative des voyages*, publiée de l'an XII à 1803 s'en inspire au point de faire appel, pour les voyages anglais et allemands, aux mêmes traducteurs que ceux qui ont mis à la disposition du public français la collection de Campe. Et si Breton de La Martinière revendique la spécificité formelle de la *Bibliothèque portative* par rapport à la *Bibliothèque géographique*, la manière dont il se réfère à la seconde montre assez bien l'influence qu'elle a pu exercer sur les éditeurs de voyages français⁹.

8. — Jean-Baptiste-Benoît Breton de la Martinière, « Préface du traducteur », in Heinrich Joachim Campe, *Bibliothèque géographique et instructive des jeunes gens ou Recueil des Voyages intéressans dans toutes les parties du monde, Pour l'instruction et l'amusement de la jeunesse*, Paris et Amsterdam, Dufour, an X, t. I, p. xj-xiij.

9. — Jean-Baptiste-Benoît Breton de la Martinière, « Préface du traducteur », in James Cook, *Premier Voyage de Cook*, Pais, Vve Lepeletier, « Bibliothèque por-

Mais on trouve aussi en France en dehors des collections, dès 1789, des réécritures des voyages de Cook dont le but affiché est de mettre les trois circumnavigations à la portée de tout le monde, puis à la portée de la jeunesse. Ainsi Jean-Pierre Béranger, en 1789, donne une *Collection de tous les Voyages faits autour du monde Par les différentes nations de l'Europe*, d'où il tire en 1793 son *Histoire abrégée des premier, second et troisième voyages autour du monde, par Cook ; mise à la portée de tout le monde*¹⁰. Béranger, dans un premier temps, ne semblait pas avoir l'intention de relater ce troisième voyage, mais prévoyait, à la manière de Hawkesworth, de ne réunir que les deux premières circumnavigations ; il déclare en effet après avoir achevé le récit du second voyage et rédigé à sa suite un « Appendice de la vie de Cook » : « Comme le récit de ce voyage n'entre pas dans le plan que nous nous étions proposé, nous nous bornerons à un extrait rapide »¹¹. Le troisième voyage, en volume, n'occupe en effet que la dernière partie du troisième tome. Mais cela n'est pas fondamentalement plus court que la part réservée aux deux premiers voyages. Pour distinguer de plus cet abrégé du troisième voyage des deux autres, l'auteur précise : « Nous laisserons parler Jacques Cook en l'abrégeant ; les récits en sont plus intéressans & souvent plus fidèles »¹². Et le récit est effectivement mis au compte d'une première personne du singulier ou du pluriel, que l'on pourrait aisément interpréter comme une création fictive ; le récit de voyage historique et référentiel prend alors quasiment la forme du récit d'aventures romanesque.

Toutes les collections destinées à vulgariser les découvertes des voyageurs ne procèdent pas ainsi. Cependant les recueils instructifs qui, sous l'influence de grands textes allemands tels que celui de Campe, connaissent en France au tournant du XIX^e siècle un nouvel essor, constituent un mode de réécriture et d'interprétation possibles du troisième voyage de Cook où s'estompe la différence formelle entre le récit référentiel et la fiction romanesque. La voix d'Anderson (le naturaliste de l'expédition) s'estompe et l'ensemble du contenu du récit est mis au compte du capitaine Cook. Cela ne signifie pas pour autant que la visée scientifique du voyage de Cook soit totalement oubliée tout au long du XIX^e siècle.

tative des voyages », 1817, t. XIV, Note (1), *Ibid.*, p. ix.

10. — Jean-Pierre Béranger, *Collection de tous les Voyages faits autour du monde. Par les différentes nations de l'Europe*, Genève, Dufart, an II, t. IX, p. 60-61 et James Cook, *Histoire abrégée des premier, second et troisième voyages autour du monde, par Cook ; mise à la portée de tout le monde par M. Béranger*, Genève, Dufart, an II, t. III, p. 60-61.

11. — *Ibid.*, t. III, p. 57.

12. — *Ibid.*, t. III, p. 58.

Le « citron enceint » : la traduction comme enjeu scientifique

Depuis la parution de la traduction française officielle du *Troisième Voyage abrégé du capitaine Cook*, chez Moutard en 1785, jusqu'à la troisième édition en 1825, assortie d'une nouvelle traduction de l'abrégé de l'*Histoire générale des Voyages* composé par Jean-François de Laharpe en 1825, huit traductions différentes au moins du troisième voyage du capitaine Cook ont été publiées en France.

L'étude du traitement dans ces diverses éditions de l'espèce extraordinaire du « citron enceint », propre à Ténériffe, éclaire les présupposés savants qui président parfois à la traduction du récit de voyage. Dans le récit original de la relation du capitaine Cook, comme dans sa version originale abrégée de 1785, mention est faite de ce citron, comme d'une espèce que les voyageurs n'ont pas vue mais dont ils empruntent la description d'un certain gentleman ayant aussi informé le naturaliste du bord, William Anderson (1750-1779), de l'arbuste à thé et des avantages du climat de l'île pour les phtisiques :

Another botanical curiosity, mentioned by him, is what they call the impregnated lemon. It is a perfect and distinct lemon, inclosed within another, differing from the outer one only in being a little more globular. The leaves of the tree that produces this sort, are much longer than those of the common one, and not equal in beauty*¹³.

Une note, dans l'édition complète, vient préciser que ce citron a été mentionné dans l'histoire de Sprat¹⁴ : « The Writer of the

13. — James Cook, *A Voyage to the Pacific Ocean undertaken by the Command of His Majesty, For making Discoveries in the Northern Hemisphere*, London, G. Nicols, 1785, t. I, p. 26 : « Une autre curiosité botanique, mentionnée par lui, est ce qu'ils appellent le citron impregné. C'est un citron parfait et distinct, enfermé dans un autre, différent de l'extérieur seulement par une forme un peu plus globulaire. Les feuilles de l'arbre qui produit cette espèce, sont plus longues que celles de l'arbre commun, et ne les valent pas en beauté ». Nous traduisons ; et *A Voyage to the Pacific Ocean ; Undertaken by Command of his Majesty, for making Discoveries in the Northern Hemisphere : performed under the Direction of Captains Cook, Clerke and Gore, in the Years 1776, 1777, 1778, 1779, and 1780. Being a copious, comprehensive and satisfactory Abridgement of the Voyage...*, London, Johns Fielding, 1785, t. I, p. 14 : « The same gentleman mentioned to Mr. Anderson another botanical curiosity, which is called impregnated lemon. It is a distinct and perfect lemon enclosed within another ».

14. — Thomas Sprat (1635-1713) est un homme d'église, savant et historien britannique. Il édita *The History of the Royal Society* qui contient la relation

Relation of Teneriffe, in Sprat's History, p. 207, takes notice of this lemon as produced here, and calls it *Pregnada* ». L'espèce que le savant n'a pas vue, est suffisamment remarquable pour que son omission, dans une description de Ténériffe, soit un oubli fâcheux, tant elle figure parmi les « curiosités » qui caractérisent l'île. Dans le même temps, la note identifie deux noms possibles de l'espèce : le « *Pregnada* » et le « *impregnated lemon* ».

Mais la mention de l'existence de ce citron double est sujette à caution, si on en croit le dessinateur et le naturaliste de l'expédition Baudin¹⁵. Dans ses *Essais sur les Isles Fortunées*, Bory de Saint-Vincent incluait ce citronnier dans la liste des espèces naturelles de l'île, en insistant sur le fait qu'il ne l'y avait pas vu :

On dit qu'il y a encore une autre espèce de citron à Ténériffe, qui se trouve aussi aux îles du Cap Verd, et qu'on nomme *impregnada* ; Sprats l'appelle *prenada*. Il dit que ce citron est double, c'est-à-dire qu'il en contient un autre, et que le contenu est moins oblong que le contenant. Corneille en parle dans les mêmes termes. Je n'ai point vu ce *citrum in citro*, et je crois qu'il mériterait fort d'être examiné de près, ainsi que le citron, *Main de Dieu*, du révérend père d'Entre-Colle. (*Lettres* édif., t. XX, pag. 301.)¹⁶.

Milbert, dans son *Voyage pittoresque à l'Île de France, au Cap de Bonne Espérance et à l'Île de Ténériffe* publié en 1812, va plus loin encore en faisant de ce citron un « conte ridicule » :

J'ai déjà dit, au surplus, qu'il n'était point de merveilles qu'on ne débitât des îles Fortunées. Il faut ranger encore parmi les contes ridicules ce qu'on a dit d'un prétendu citronnier (*sic*) du pays, dont le fruit est double et en contient un autre, revêtu, comme le citron extérieur, de son écorce particulière. On assure que les Espagnols nomment ce limon *imprenada* ou *prenada*. Le rédacteur du premier Voyage de Cook en parle sous la dénomination de *impregnated lemon*, qui exprime la même idée, celle d'un *citron enceint d'un autre*¹⁷.

d'un voyage au Pic de Ténériffe (« A Relation of the Pico Teneriffe. Receiv'd from some considerable Merchants and men worth of Credit, who went to the top of it », *The History of The Royal Society*, 1667-1702, rééd. Jackson I. Cope and Harold Whitmore, London, Routledge and Kegan Paul, 1959, p. 205-214.

15. — L'expédition Baudin est une expédition scientifique française destinée à explorer les mers du Sud. Elle se déroula de 1801 à 1804 : le zoologue français Bory de Saint-Vincent y prit part.

16. — Jean-Baptiste-Geneviève-Marcellin Bory de Saint-Vincent, *Essais sur les Isles Fortunées*, Paris, Baudouin, an XI, p. 340.

17. — Jacques-Gérard Milbert, *Voyage pittoresque à l'Île-de-France, au Cap de Bonne-Espérance et à l'Île de Ténériffe*, Paris, A. Nepveu, 1812, t. I, p. 99.

Dotant le citron du nouveau nom de « *citron enceint d'un autre* », l'auteur participe d'une confusion puis d'une invention verbale toute fictionnelle ; on crée de nouvelles espèces en inventant de nouvelles dénominations ou de nouvelles traductions. La merveille botanique du double citron incarne d'emblée le décalage possible entre la description et l'objet décrit. Or, les écarts de traduction que l'on peut observer dans les traductions successives, jusque dans les années 1820, du troisième voyage de Cook, touchent à la fois à la manière dont les remarques concernant le citron sont rapportées et à la manière dont on le nomme.

La première version abrégée en français, en 1785, du récit du troisième voyage de Cook, respecte le processus citationnel, en attribuant bien la description du citron à un tiers :

Une autre curiosité botanique que je tiens de lui, est ce qu'ils appellent *impregnated lemon* : c'est un citron distinct & parfait enfermé dans un autre, & ne différant de celui qu'il contient, que par une forme un peu plus globuleuse¹⁸.

Le traducteur choisit de garder le nom anglais qui, initialement, pouvait venir de la volonté du voyageur de « traduire » pour son public anglais le nom que les insulaires donnaient au citron : c'est là le plus probable, dans la mesure où l'informateur indigène est désigné comme vivant dans l'île. Mais, dans la traduction française, le traducteur décide de garder à l'espèce le nom anglais, en italiques, comme si le nom savant du citronnier originellement était anglais, comme si la découverte de l'espèce revenait aux anglais. Et la disparition de la note, dans la version abrégée du voyage, non seulement n'indique pas que cette espèce a été nommée de manière savante avant le passage des anglais, mais ne met pas non plus en parallèle les dénominations anglaise et espagnole.

Tous les traducteurs ne font pas le même choix. Lorsqu'Andrew Kippis, dans sa biographie du capitaine Cook en 1788, conserve du troisième voyage la mention de ce même citron (« *Another botanical curiosity is called the impregnated lemon, which is a perfect and distinct lemon, enclosed within another, and differing from the outer only in being a little more globular* »¹⁹), le traducteur du texte en français, Jean Castera, préfère ne pas nommer l'espèce : « Une autre curiosité botanique, fort singulière, qu'on trouve à Ténériffe, c'est une espèce de Limon, dans lequel il y en a un plus

18. — James Cook, *Troisième Voyage abrégé*, Paris, Moutard, 1785, t. I, p. 19.

19. — Andrew Kippis, *The Life of Captain James Cook*, London, J. and J. Robinson, 1788, p. 335.

petit et plus rond, renfermé & absolument distinct »²⁰. La merveille devient alors une espèce banale, dont la description n'est d'ailleurs référée à aucune source.

Laharpe, quant à lui, propose en 1786, puis en 1816, un nom français dérivé déjà de la traduction anglaise du nom d'usage espagnol ; il invente là, en italiques, une nouvelle dénomination savante. Sa traduction ne repose manifestement pas sur l'abrégé du troisième voyage mais sur la relation originelle qui est la seule à mentionner la beauté des feuilles de l'arbre :

Le sol produit un fruit singulier que les insulaires appellent *limon emprisonné* ; c'est un limon parfait, bien distinct, enfermé dans un autre : il diffère seulement de celui qui lui sert d'enveloppe, en ce qu'il est plus rond. Les feuilles de l'arbre qui donne ce fruit sont beaucoup plus longues que celles du citronnier ordinaire ; mais d'après ce qu'on m'a dit, elles sont recroquevillées et n'ont pas la même beauté²¹.

Les traductions diverses, de 1793 à 1819, se distinguent, dans un premier temps, par le nom donné ou non à l'espèce. Jean-Pierre Béranger choisit de ne pas nommer le citron. Comme il entreprend de mettre les différents niveaux de discours sur le même plan et de les attribuer à une même personne, le citron y perd son caractère surprenant et merveilleux :

L'isle nourrit peu de chevaux, mais plus de mules, & diverses espèces d'oiseaux et d'insectes connus en Europe ; on y voit un arbrisseau qu'on croit être le même que celui qui donne le thé au Japon & à la Chine ; une espèce de limon qui en renferme un autre, & une sorte de raisin excellent pour la phthisie ; son commerce consiste principalement en vins [...] ²².

Breton, dans la « Bibliothèque portative des voyages », choisit également de ne pas nommer l'espèce du citron remarquable dans le corps du texte. Mais il renvoie en note aux diverses dénominations : « une autre curiosité en botanique, dont m'instruisait cette

20. — Andrew Kippis, *La Vie du capitaine Cook*, trad. M. Castera, Paris, Hôtel de Thou, 1789, p. 339.

21. — Jean-François de Laharpe, *Abrégé de l'histoire générale des voyages, contenant ce qu'il y a de plus remarquable, de plus utile et de mieux avéré dans les pays où les voyageurs ont pénétré ; les mœurs des habitants, la religion, les usages, arts et sciences, commerce et manufacture*, Paris, Ledoux et Tenré, 1816, t. XXII, p. 17.

22. — James Cook, *Histoire abrégée des premier, second et troisième Voyages autour du monde, par Cook. Mise à la portée de tout le monde par Béranger*, Paris, Dufart, an II, t. III, p. 60-61.

même personne, c'est au sujet d'une espèce de citron parfaitement distinct et renfermé dans un autre. Il ne diffère de celui qui le contient, que par sa forme un peu plus globuleuse »²³. La note précise qu'en langue anglaise, on donne à ce citron « le nom de *impregnated lemon* »²⁴.

Pour l'anonyme G. T. du *Voyage du capitaine Cook, dans la mer du Sud, aux deux pôles, et autour du monde, de 1764 à 1804*, « une autre curiosité botanique dont lui parla le même habitant, est ce qu'ils appellent *limon imprégné* : c'est un citron distinct, renfermé dans un autre, et ne différant de celui qu'il contient que par une forme un peu plus globuleuse »²⁵. Enfin le traducteur Nicolas Dèmeunier du *Troisième voyage de Cook* paru en 1819 multiplie les dénominations et les renvoie, autant que possible, à leur source : « Le sol produit un fruit singulier, que les Insulaires appellent *Limon imprégné* (2) : c'est un limon parfait, bien distinct, enfermé dans un autre ; il diffère seulement de celui qui lui sert d'enveloppe, en ce qu'il est plus rond »²⁶. La note, plus fidèle au récit original complet de la troisième circumnavigation de Cook, rend hommage à Sprat : « L'Auteur de la *Description de Ténériffe*, dans *Sprat's History*, p. 207, parle de cette espèce de limon, et il l'appelle *pregnada*. Il est vraisemblable que les Espagnols le nomment encore aujourd'hui *imprennada* »²⁷.

Aux traducteurs français, la question se pose de savoir s'il faut traduire la dénomination adoptée par les Insulaires, Espagnols ou non, ou au contraire conserver le nom anglais comme on le ferait d'une dénomination savante. Et lorsque dans ces diverses éditions et traductions du troisième voyage de Cook, l'avertissement ou la préface du traducteur diffère de celui ou de celle d'un simple éditeur en ne se contentant pas d'encenser Cook et de retracer l'histoire des voyages, il n'est pas rare que les traducteurs signalent

23. — James Cook, *Troisième Voyage*, trad. fr. MM. Henry et Breton, Paris, Vve Lepelet, « Bibliothèque portative des voyages », 1817, t. XXIV, p. 10.

24. — *Ibid.*

25. — James Cook, *Voyages du capitaine Cook dans la mer du Sud, aux deux pôles, et autour du monde, de 1764 à 1804*, trad. fr. M. G...T, Paris, Lerouge, 1811, t. V, p. 21.

26. — James Cook, *Troisième Voyage de Cook ou voyage à l'Océan Pacifique, ordonné par le roi d'Angleterre, Pour faire des découvertes dans l'Hémisphère Nord, pour déterminer la position et l'étendue de la Côte Ouest de l'Amérique Septentrionale, sa distance de l'Asie, et résoudre la question du Passage du Nord ; Exécuté sous la Direction des Capitaines Cook, Clerke et Gore, sur les Vaisseaux la Résolution et la Découverte en 1776, 1777, 1778, 1779 et 1780*, traduit de l'anglais par M. D*****, Paris, Raymond, 1819, t. I, p. 27-28.

27. — *Ibid.*, p. 27.

que l'une des principales difficultés de leur travail a consisté précisément en la traduction des noms d'espèces naturelles. Ainsi Henry et Breton insistent sur l'originalité de leur traduction en signalant notamment que l'avancée de l'histoire naturelle en France leur a permis enfin de traduire les dénominations anglaises : « J'ai également donné en français le nom de plusieurs animaux et plantes que les anciens traducteurs avaient été forcés de conserver en anglais, faute de vocabulaires assez étendus »²⁸.

Mais Dêmeunier, deux années plus tard, n'est pas convaincu de l'efficacité de ces nouveaux vocabulaires et s'attarde longuement, en préface, sur la nécessité d'uniformiser les noms des espèces ou d'établir des concordances entre les dénominations, en diverses langues, d'une même espèce :

Tant qu'il n'y aura point de Dictionnaire où l'on trouve les noms que portent un oiseau, une plante, un poisson, etc., dans le jargon des Matelots, dans celui des provinces particulières, et dans la langue des Naturalistes de l'Angleterre, les Traducteurs seront fort embarrassés. Je ferai observer, à cette occasion, qu'un Recueil contenant les termes par lesquels on désigne, dans les diverses langues de l'Europe, les individus des trois règnes de la nature, épargnerait bien des recherches et bien des fatigues aux Savans : je suis étonné qu'on ne l'ait pas encore entrepris.

Je finis par une remarque qui paraîtra d'abord inutile, et qui cependant est nécessaire. Les Voyageurs Anglais écrivent les mots des langues des Isles de la Mer du Sud, des côtes de l'Amérique occidentale, ou des autres parties du Globe, selon la prononciation des lettres de leur alphabet, et un François qui veut tirer des inductions de ces Vocabulaires, ou les comparer à d'autres idiômes, ne doit pas les prononcer à la manière Française²⁹.

La dernière remarque ajoute au problème de la confusion, dans la langue d'arrivée comme dans celle de départ, entre les noms d'usage et les noms savants, celui de la transposition phonétique.

À une époque de transition entre l'ancienne *epistémé* de la merveille (dont jouent encore les voyageurs pour séduire leurs lecteurs) à la nouvelle qui repose sur le répertoire systématique des composantes naturelles, même banales, la dénomination des composantes naturelles est un enjeu scientifique crucial. Et les voyageurs en prennent conscience qui critiquent des traductions

28. — James Cook, *Troisième Voyage*, trad. fr. MM. Henry et Breton, Paris, Vve Lepetit, « Bibliothèque portative des voyages », 1819, t. XIV, p. IX.

29. — James Cook, *Troisième Voyage de Cook...*, trad. fr. M. D*****, Paris, Raymond, 1819, t. I, p. iij-iv.

ou qui se livrent sciemment à de fausses traductions pour invalider la pertinence scientifique des observations de leurs prédécesseurs. Dans le même temps, la liberté prise à l'égard du « citron » dit à la fois l'hésitation entre le nom d'usage « indigène » et le nom savant et illustre, par les variations savantes auxquelles elle conduit, le risque d'arbitraire de toute taxinomie, susceptible de créer de nouvelles espèces là où il n'y en a pas. La constellation des textes qui reprennent ou critiquent Cook et ses modèles, en un même lieu, est comme l'image en négatif des polémiques qui règnent, depuis Linné, parmi les naturalistes européens. Chaque variation imposée, en l'occurrence, à la dénomination du « citron » est le reflet de l'adoption, volontaire ou non, d'une nomenclature et d'une méthode particulières.

Inversement, la réédition des voyages de Cook et les traductions auxquelles ils donnent lieu deviennent des armes au service des tenants de la classification linnéenne et de la systématique ou, au contraire, des arguments en faveur des disciples de l'histoire naturelle descriptive. Critiquer le naturaliste savant qui accompagna Cook revient souvent, pour un naturaliste français, à revendiquer sa propre autorité et à plaider en faveur de l'originalité et de la vérité de ses découvertes. Le troisième voyage qui, par son statut, est devenu un passage obligé de tout rédacteur d'une pérégrination sur les traces du capitaine anglais, constitue, par son traitement critique, la pierre de touche de la scientificité du voyage accompli.

*L'indécence des Français : stéréotypes et lieux communs*³⁰

Les enjeux politiques qui président aux traductions du voyage de Cook surgissent, quant à eux, au moment où sont décrites les mœurs des habitants des contrées étrangères. Ainsi Bory de Saint-Vincent se montre soucieux, dans le cours des *Essais sur les Isles Fortunées*, de se référer précisément à la traduction officielle du troisième voyage de Cook au moment de décrire les vêtements des habitants de Ténériffe. Tout se passe comme si le savant zoologue se méfiait des traductions tout en s'autorisant lui-même, au nom de la plus grande exactitude, à trahir la version initiale.

30. — La question de la description des habitants de Ténériffe par les voyageurs français a déjà été abordée par Christina G. de Uriarte, *Literatura de viajes y Canaria. Tenerife en los relatos de viajeros franceses del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006. Nous poursuivons ici son propos en montrant que cette description est le prétexte à l'affrontement entre les stéréotypes français touchant aux anglais et les stéréotypes anglais touchant aux français.

Cela est évident lorsqu'il aborde les mœurs des habitants de Ténériffe et met en exergue de son récit le titre étonnant de « Phrase impertinente du capit. Cook »³¹ :

En général les habitans aisés du port ont adopté plusieurs manières anglaises ; les hommes se mettent cependant à la française, parce qu'ils ont reconnu que le goût est inséparable de notre nation, et ils nous ont rendu une justice que ne nous rendait pas M. Cook. Ce voyageur ne néglige jamais une occasion de nous critiquer. On lit dans son troisième Voyage, *que les habitans de Sainte-Croix sont assez décens, à l'exception de leur manière de se mettre, qui est celle des Français*. Si c'était un autre que Cook qui eût écrit cette phrase, on la trouverait au moins impertinente ; mais le temps n'est pas venu, et le navigateur breton passe encore pour infaillible : certainement, s'il y a du ridicule à suivre les usages de Paris, ce ridicule est encore plus celui de Londres que de tout le reste de l'univers.

Malheureusement pour les Espagnoles, elles n'ont pas eu le bon sens de leur époux, et n'ont pas encore pris ce tour, ce genre exquis, que possèdent seules, au plus haut point, nos aimables Françaises, et qu'aucune femme de la terre ne peut leur disputer³².

Le zoologue français qui ne perd jamais une occasion de critiquer sévèrement les observations du naturaliste Anderson, feint ici d'ignorer que la description des vêtements des habitants de Ténériffe, dans le récit du troisième voyage de Cook, est mise au compte du savant. Mais il lui importe manifestement de dénoncer la responsabilité du capitaine Cook, dans les erreurs véhiculées. Bory de Saint-Vincent entend remettre en cause l'autorité du « navigateur breton » ; il s'agit de lutter, sur mer et dans le texte du récit de voyage, à coups de stéréotypes, contre la prééminence des voyageurs anglais et donc, du plus célèbre d'entre eux. L'oubli volontaire de la réelle provenance des propos cités sert ici une visée quasi-politique.

De surcroît, la phrase en italiques, présentée comme une traduction, ne se trouve pas dans le texte original anglais ; elle est, au mieux, une traduction très libre et, au pire, une réécriture outrée visant à provoquer l'indignation du lecteur et à alimenter une polémique qui, au premier abord, peut sembler ridicule. Dans la relation de la troisième circumnavigation de Cook, la question de la « décence » du peuple de Ténériffe et, par contamination, du Français, clôt le chapitre consacré au récit de la relâche :

31. — *Ibid.*, p. 241.

32. — *Ibid.*

The men are, in general, of a tawny colour, and the women have a pale complexion, entirely destitute of that bloom which distinguishes our Northern beauties. The Spanish custom of wearing black clothes continues amongst them ; but the men seem more indifferent about this, and in some measure dress like the French. In other respects, we found the inhabitants of Teneriffe to be a decent and very civil people, retaining that grave cast which distinguishes these of their country from other European nations³³.

Le traducteur du *Troisième Voyage abrégé du capitaine Cook* ne partage pas totalement l'avis esthétique du capitaine anglais :

En général, les hommes sont basanés et les femmes ont une pâleur qui ne fait jamais place à cette fraîcheur qui distingue nos beautés du Nord. L'antique usage des Espagnols de porter du noir continue parmi eux ; cependant les hommes paraissent y tenir peu & s'habillent à-peu-près comme les Français ; d'ailleurs nous trouvâmes les habitants de Ténériffe un peuple doux et poli, conservant cet air de gravité qui caractérise leur Nation³⁴.

Là, le fait même de suivre les modes françaises devient la garantie de la douceur et de la politesse des îlotes. L'écart s'explique aisément par l'adaptation d'un stéréotype anglais à son équivalent français.

Laharpe lui-même, au moins dans un premier temps, sera plus fidèle au texte original. Ainsi le traducteur de la première édition de l'*Abrégé de l'Histoire générale des voyages*, en 1785, écrit :

[...] le teint des hommes en général est basané ; le visage des femmes offre de la pâleur, & on n'y voit point cette teinte vermeille qui distingue nos beautés des pays du Nord. Elles portent des habits noirs comme en Espagne ; les hommes paraissent moins asservis à cet usage, & ils ont des vêtements de toute sorte de couleur, à l'exemple des Français, dont ils imitent d'ailleurs les modes. Ce point excepté, nous avons trouvé les Insulaires de Ténériffe très-décent ; ils conservent cette gravité qui est propre aux Espagnols³⁵.

Le traducteur, un peu à la manière de Bory de Saint-Vincent, renforce le lien de cause à effet entre l'indécence des habitants et de leur adoption des modes françaises et l'accentue en s'attardant

33. — James Cook, *A Voyage to the Pacific Ocean...*, London, G. Nicols, 1784, t. I, p. 28.

34. — James Cook, *Troisième Voyage abrégé...*, Paris, Moutard, 1785, t. I, p. 21-22

35. — Jean-François de Laharpe, *Abrégé de l'Histoire générale des voyages*, Paris, Hôtel de Thou, 1785, t. XXII, p. 18-19.

sur le caractère bariolé des vêtements français que ne mentionnaient ni Anderson, ni son traducteur original.

Curieusement, le traducteur du troisième voyage de Cook pour la dernière version de l'*Abrégé de l'Histoire générale des voyages* adopte une posture contraire en inversant le lien causal :

Le teint des hommes, en général, est basané ; le visage des femmes offre de la pâleur, et on n'y voit point cette teinte vermeille qui distingue nos beautés des pays du nord. Elles portent des habits noirs comme en Espagne ; les hommes paraissent moins asservis à cet usage ; ils ont des vêtements de toute sorte de couleurs, à l'exemple des Français, dont ils imitent les modes ; nous les avons trouvés honnêtes et polis ; ils conservent d'ailleurs la gravité qui est propre aux Espagnols³⁶.

Le point-virgule établit une équivalence entre l'honnêteté et la politesse des Français et leur manière de se vêtir. Il n'est pas anodin non plus que, dans une même phrase, ce même peuple se trouve associé à la gravité espagnole ; il ne reste plus aux anglais que leur caractère « affable », sans aucune connotation péjorative. La seconde traduction de Laharpe n'est autre que celle de Dêmeunier, en 1819, dans son *Troisième Voyage de Cook*. Elles se distinguent l'une et l'autre, par le contresens volontaire qu'elles introduisent dans la réécriture du voyage du capitaine Cook.

Les versions de 1811 et 1817 obéissent davantage à une stratégie d'évitement. En 1811, il n'est plus fait mention en effet des modes françaises :

En général, les hommes sont basanés, et les femmes ont une pâleur que jamais ne remplace cette fraîcheur qui fait la beauté des femmes du Nord.

Ce peuple est doux, poli, et conserve cet air de gravité qui caractérise la nation espagnole³⁷.

Breton, dans la « Bibliothèque portative des voyages » en 1817, se fait fort discret sur la question :

Les hommes en général sont basanés, et les femmes ont une pâleur qui est bien loin de cette fraîcheur qui fait la beauté des femmes du nord. Nous trouvâmes que le peuple de Ténériffe était un peuple poli et doux, ayant cet air de gravité qui caractérise

36. — Jean-François de Laharpe, *Abrégé de l'Histoire générale des voyages*, Paris, Ménard et Desenne fils, 1825, p. 244.

37. — James Cook, *Voyages du capitaine Cook...*, trad. fr. M. G...T, Paris, Lerouge, 1811, t. V, p. 23.

les Espagnols en général. Quoiqu'il n'y ait pas extrêmement de ressemblance entre les mœurs espagnoles et les mœurs anglaises, Omaï cependant n'y voyait pas de nuances bien frappantes ; il disait seulement qu'ils n'avaient pas la franchise des Anglais, et que leurs personnes ressemblaient beaucoup plus à celles de ses compatriotes³⁸.

Les deux traducteurs suivent l'exemple de Jean-Pierre Béranger qui, dès 1793, se bornait à noter que « Les Guanches, ou les habitants originaire (*sic*) de l'isle se sont presque tous mêlés aux espagnols ; les hommes y sont de haute taille & d'une charpente solide, leur teint est basané, celui des femmes l'est moins ; mais elles sont pâles »³⁹, sans s'attarder sur les vêtements et les modes.

La description des vêtements des habitants de Ténériffe entraîne des choix de traduction politiques et idéologiques. Le prouve aussi la relative neutralité des traducteurs allemands qui, il est vrai, ne sont pas concernés réellement par le récit de Cook et qui font le choix de la traduction littérale de la dernière traduction de Laharpe :

*Die Farbe der Mannspersonen ist überhaupt braungelb ; die Weibspersonen sind bleich im Gesichte, und haben nichts von der Rosenfarben unserer nordischen Schönheiten. Sie tragen, wie in Spanien, schwarze Kleider, die Mannspersonen aber binden sich nicht so genau an diese Sitte, sondern tragen Kleider von allerhand Farben, machen auch sonst die französischen Moden nach. Diesen Umstand ausgenommen, haben wir gefunden, daß die Insularen auf Teneriffa sich sehr der Wohlanständigkeit bestreuen, und jene Ernsthaftigkeit beibehalten, die den Spanien eigen ist*⁴⁰.

Depuis la traduction commandée à l'abbé Prévost par le Ministère de la Marine de la collection de voyage de John Green, l'intérêt politique de la connaissance par les Français des décou-

38. — James Cook, *Troisième Voyage de Cook*, trad. fr. MM. Henry et Breton, Paris, Vve Lepeletier, 1817, t. XXIV, « Bibliothèque portative des voyages », p. 11.

39. — James Cook, *Histoire abrégée des premier, second et troisième Voyages autour du monde, par Cook, Mise à la portée de tout le monde*, trad. fr. Jean-Pierre Béranger, Paris, Dufart, an II, t. III, p. 61.

40. — James Cook, *Cook's Dritte Reise*, Nürnberg und Leipzig, Weigel und Schneider, 1786, « Bibliothek der neuesten Reisebeschreibungen », 1786, t. VIII, p. 18 : « La couleur des hommes est majoritairement brun-jaune ; les femmes sont pâles de visage, et n'ont rien des roseurs de nos beautés du Nord. Elles portent, comme en Espagne, des habits noirs, mais les hommes ne se conforment pas aussi précisément à cette coutume, et portent des habits de toutes les couleurs, suivant ainsi les modes françaises. Mise à part cette circonstance, nous avons trouvé que les Insulaires de Ténériffe se comportent de manière très bienséante, et gardent cette gravité propre aux Espagnols ». Nous traduisons.

vertes anglaises notamment est évident, et les préfaces successives de Prévost, désireux de s'affranchir du joug du texte anglais, sont là pour le rappeler⁴¹. Laharpe rappelle toujours à l'occasion de ses préfaces la lutte que livra Prévost contre les Anglais. Les traducteurs de la « Bibliothèque portative », puis Dêmeunier dès 1819 évoquent quant à eux l'intérêt politique de leurs traductions dans un contexte de paix avec les Anglais et de reprise des grandes explorations françaises.

Ainsi Breton s'interroge, dans son « Introduction » au troisième voyage de Cook, sur l'intérêt de livrer une fois encore les résultats d'une circumnavigation déjà ancienne et bien connue :

Ces voyages ne seront pas sans utilité pour le siècle présent et pour la postérité. Déjà, depuis quelques années, de hardis pêcheurs anglais ont trouvé moyen de pénétrer dans la mer atlantique australe, et de former des pêcheries de baleine sur les côtes de la Terre de Feu. Si la Grande-Bretagne ne peut pas elle-même, à cause de son éloignement, jouir de tous les avantages que promettent ces différentes découvertes à la navigation, des nations plus voisines pourront en profiter⁴².

Cook a donc, parmi d'autres, ouvert la voie aux nouveaux exploreurs que sont les français auxquels revient le droit d'exploiter les terres les plus proches de leur pays. Et Dêmeunier décrit à son tour le contexte politique des explorations de Cook :

L'Angleterre remarque sans doute avec plaisir le vif intérêt qu'inspire le plus grand de ses Navigateurs, et lorsqu'au milieu des fureurs de la guerre, elle a vu le Roi de France ordonner à ses Escadres de respecter les vaisseaux de M. Cook, elle a dû reconnaître une Nation sensible, qui aime à rendre justice aux nobles entreprises de ses ennemis⁴³.

41. — Voir à ce propos Michèle Duchet, « L'histoire des voyages : originalité et influence », in *L'Abbé Prévost*, Actes du colloque d'Aix-en-Provence, 20 et 21 décembre 1963, Publication des Annales de la Faculté des Lettres, Aix-en-Provence, 1965, n° 50, p. 138-152 ; Ellen Moerman, « Les pirates dans l'*Histoire générale des voyages* : traduction commerciale, romanesque et philosophique », in Sylvie Requemora et Sophie Linon-Chipon (éd.), *Les Tyrans de la mer*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 229-242 ; Anne-Gaëlle Weber, « L'histoire des grands pirates, des grands voyageurs et des grands traîtres : autour de Defoe, Prévost et Verne », in Jean-Jacques Pollet et Jacques Sys (éd.), *Figures du traître*, Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 165-187.

42. — Henry et Breton, « Introduction », in James Cook, *Troisième Voyage...*, op. cit., t. XXIV, p. xxj.

43. — Nicolas Dêmeunier, « Préface du traducteur », in James Cook, *Troisième Voyage de Cook*, Paris, Vve Lepetit, 1817, « Bibliothèque portative des voyages », t. XXIV., p. iij.

En 1819, le rappel de la grande sensibilité des Français sonne comme une invitation au respect mutuel et, aussi, comme une déclaration de guerre.

Cook doit en quelque sorte, sous la plume des traducteurs français de la fin des années 1810, servir de modèle aux nouveaux explorateurs français et leur rappeler l'ennemi qu'il convient de vaincre sur mer. Ainsi se justifie, d'un point de vue politique, que soient données de nouvelles versions françaises d'un texte apparemment considéré comme suffisamment diffusé et connu. Ainsi se justifie également, dès la reprise des grandes circumnavigations françaises, le fait qu'on entreprenne de visiter, voire de s'approprier, des terres découvertes par les Anglais qui, même auréolés d'une sacro-sainte autorité, ont pu se tromper dans la description des espaces inconnus. Ce que révèlent la circulation des récits du troisième voyage de Cook ainsi que l'usage qu'en font les voyageurs ultérieurs, est la fonction politique du récit de voyage en lui-même : le texte, aux yeux du grand public, devient une arme pour justifier que l'on concurrence sur mer l'ennemi juré et que l'on organise, pour ce faire, des expéditions coûteuses en moyens et en hommes.

L'étude de la circulation des récits et des traductions du troisième voyage du capitaine Cook ne révèle pas seulement le succès durable de ce texte en Europe ou la nécessité, pour toute nation européenne, de connaître les conquêtes accomplies par ce héros de l'exploration. Un impératif politique explique la rapidité avec laquelle les relations anglaises (ou françaises) sont traduites : les relations de voyages servent en effet de guides aux capitaines des nations étrangères pour poursuivre, compléter ou concurrencer les voyages accomplis au nom d'autres nations. Mais le récit de voyage, traduit ou remanié en collection, s'adresse aussi à un grand public qu'il s'agit au moins autant d'instruire que de convaincre de la nécessité de se lancer sur mer à la conquête de terres inconnues. Lutter contre l'autorité du capitaine anglais revient alors à justifier que de nouvelles découvertes puissent être accomplies, y compris sur des terres décrites par lui.

Les « versions » du texte original, toutes baptisées du même titre ou presque, en viennent à composer une catégorie « générique » du troisième voyage de Cook. Elles révèlent alors, par leurs différences et leurs écarts, l'ambiguïté du statut de ce texte. Plus exactement, les modifications imposées au texte « premier » disent autant de la nature complexe de ce récit qu'elles illustrent les évolutions littéraires et savantes des contextes et des espaces de sa réception. Ainsi l'insistance des collections de voyage sur le caractère dramatique du voyage de Cook peut refléter, en matière d'histoire littéraire, la

concurrence contemporaine entre le roman et le récit de voyage en Europe. De la même manière, la diversité des traductions des noms savants pourrait révéler simplement l'ignorance des traducteurs si elle ne faisait pas étrangement écho à la critique contemporaine (et savante) de la taxinomie scientifique. Enfin, l'ambivalence rétrospective du statut du récit de voyage, entre science et littérature, se devine derrière la remise en cause des modèles et des autorités. Le capitaine Cook n'est pas l'auteur de son récit, mais son autorité, littéraire et savante, hante l'ensemble du texte ; l'ouvrage se situe à la croisée des définitions littéraires et savantes de l'autorité auctoriale.

DOMINIQUE PEYRACHE-LEBORGNE

Foyers lointains du romantisme,
de Madame de Staël à
Esteban Echeverría et Johann
Moritz Rugendas

Cette analyse aura pour objectif de mettre en relief la richesse des échanges et des transferts culturels auxquels a donné lieu cette première période de l'ère post-révolutionnaire que fut le romantisme européen, et de porter un éclairage sur tout un pan de la culture romantique qui reste trop souvent dans l'ombre, celui des pays de langue latine du sud de l'Europe et du Nouveau Monde. Ces expressions nationales sont certes moins pléthoriques que celles des pays du Nord, mais elles ont néanmoins beaucoup à nous apprendre sur la façon dont le concept s'est internationalisé et est devenu un véritable moment fondateur de la modernité, bien au-delà de ses premiers foyers matriciels.

Par « modernité » romantique, il nous faut entendre ici la fin d'une vision immobile de l'Histoire comme répétition de monarchies absolues de droit divin, et le début de cultures à ambitions dites « libérales » et / ou « libertaires », réclamant pour chaque littérature nationale une indépendance face à deux types d'hégémonie : hégémonie des modèles artistiques issus du classicisme et du néo-classicisme, et despotisme politico-culturel de certaines monarchies européennes, qui étaient aussi, notamment pour les nations du Nouveau Monde, des puissances coloniales. Dans ce cadre, il s'avère que le romantisme peut être considéré comme la première période à avoir produit, à la faveur d'un essor sans précédent des voyages et des traductions, un début de mondialisation des idées et de libre circulation des cultures. Alain Vaillant écrit ainsi dans le *Dictionnaire du romantisme* dont il a dirigé la publication :

Venant après la première vague de découvertes et d'explorations qui commence avec la Renaissance, le romantisme marque donc les vrais débuts de la mondialisation culturelle, en dehors des liens de dépendance imposés par la domination coloniale¹.

Il s'agira alors pour nous de suivre la façon dont s'est diffusée la culture romantique en Europe et d'explorer comment celle-ci a pu devenir véritablement programmatique, notamment au sein du Nouveau Monde, chez des auteurs dont l'œuvre révèle des processus de syncrétisme parfaitement réussis entre romantisme européen et romantisme « créole » ou national. Dans ce contexte, une attention particulière sera donnée aux compositions qui se font écho de deux artistes de l'espace ibéro-américain, un argentin, Esteban Echeverría, et un peintre-voyageur allemand, Johann Moritz Rugendas, dont l'œuvre influença pour une part la pensée d'Echeverría, et fut en retour très largement marquée par elle.

Les premiers foyers matriciels

Les deux aires culturelles qui ont particulièrement favorisé la gestation du romantisme furent, on le sait, la culture britannique et la culture allemande. Jean-Marie Fournier a présenté une synthèse éclairante de cette précocité d'une problématique romantique, spécifique au second XVIII^e siècle et à l'Angleterre² : même si le concept, sous la forme du substantif *romanticism*, n'y est pas encore utilisé, l'usage de l'adjectif *romantic*, lui, fut très fréquent, et cela depuis le XVII^e siècle. Au départ marqué de connotations assez péjoratives soulignant un romanesque débridé, le mot a dérivé ensuite vers une signification de plus en plus positive pour mettre en valeur la sensibilité et l'imagination créatrice ; dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, il fut annexé à tout un vocabulaire artistique qui est celui du paysage pittoresque ou sublime. Parallèlement à l'évolution de la notion en Angleterre, l'adjectif « *romantic* » fut acclimaté en Allemagne, à la fin du XVII^e siècle, également sous une forme adjectivale, « *romantisch* », et imprégné de connotations négatives associées aux affabulations de l'imagination. Mais le terme évolua là aussi, très positivement, en accompagnant les premiers développements d'une philosophie de la subjectivité. Grâce aux frères Schlegel, il fut théorisé, entre 1798-1800, comme concept

1. — « Pour une histoire globale du romantisme », in *Dictionnaire du romantisme*, sous la direction d'Alain Vaillant, Paris, Éditions du CNRS, 2002, p. XCII.

2. — « Romantisme anglais », in *Dictionnaire du romantisme*, p. 32-39.

à part entière, et devint un des traits définitoires de la modernité sur le plan de la culture littéraire et philosophique³.

La France a fait figure, alors, de troisième grand foyer matriciel, à partir du moment où l'adjectif fut importé des cultures anglaise et allemande. Le terme fut utilisé, d'abord, par Le Tourneur dans sa traduction de Shakespeare publiée en 1776. Presque au même moment, il fut employé par le Marquis de Girardin dans son traité *De la composition des paysages* (1777). Les italiques, l'emploi de la majuscule, mettent en relief ce qui est déjà un concept-clé pour la notion de paysage état-d'âme :

[...] la situation *Romantique* doit être tranquille et solitaire, afin que l'âme n'y éprouve aucune distraction, et puisse s'y livrer tout entière à la douceur d'un sentiment profond [...] On se plaît à y rêver de cette rêverie si douce, besoin pressant pour celui qui connaît la valeur des choses et les sentiments tendres ; on voudrait y rester toujours, parce que le cœur y sent toute la vérité et l'énergie de la nature.

Tel est à peu près le genre de situations *Romantiques*, mais on n'en trouve guère de cette espèce que dans le sein de ces superbes remparts que la nature semble avoir élevés pour offrir encore à l'homme des asiles de paix et de liberté⁴.

Très peu de temps après, Rousseau qui, par son origine genevoise, fut indéniablement un passeur entre les cultures, utilisa le terme quasiment comme synonyme de romanesque et de pittoresque, dans la cinquième promenade des *Rêveries du promeneur solitaire* (1782), en évoquant les rives « romantiques et sauvages » du lac de Bienne⁵. Mais c'est vraiment Madame de Staël qui, en

3. — Les textes théoriques fondateurs du romantisme allemand sont publiés pour la plupart par les frères Schlegel dans la revue *L'Athenäum* entre 1798 et 1800. En France, le *Cours de Littérature dramatique* de A.W. Schlegel est traduit par Mme Necker de Saussure et publié à Genève en 1814 (Slatkine reprints, 1971). Les textes de Friedrich, plus déroutants, restèrent moins connus et, pour la plupart, ne furent pas traduits à l'époque romantique. Le livre de référence qui a fait découvrir ces textes reste la synthèse et les extraits présentés dans *L'Absolu littéraire* par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Éditions du Seuil, 1978. Voir aussi Charles Le Blanc, Laurent Margentin, Olivier Schefer, *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, José Corti, 2003 ; et Friedrich Schlegel, *Fragments*, trad. et prés. Charles Le Blanc, Paris, Corti, 1996.

4. — Chapitre XV. *Du pouvoir des Paysages sur nos sens, et par contrecoup sur notre âme*, P. M. Delaguerre éditeur, Paris, 1777 ; rééd. Paris, Champ Vallon, Postface de Michel H. Conan, 1992, p. 99, 101.

5. — « Les rives du lac de Bienne sont plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève, parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près ; [...] » *Les Rêveries du promeneur solitaire*, éd. Erik Leborgne, Paris, Garnier-

France, jouera un rôle de premier plan sur la scène internationale dans la diffusion du concept, et ceci grâce, également, au groupe d'intellectuels qu'elle réunit autour d'elle, à Coppet, notamment A.W. Schlegel. L'on sait que c'est dans *De l'Allemagne* qu'elle propose une des premières définitions en langue française du romantisme, comme concept littéraire venu d'Allemagne :

Le nom de *romantique* a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie, dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme. Si l'on n'admet pas que le paganisme et le christianisme, le Nord et le Midi, l'antiquité et le moyen âge, la chevalerie et les institutions grecques et romaines se sont partagé l'empire de la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne.

On prend quelquefois le mot *classique* comme synonyme de perfection. Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient de quelques manières aux traditions chevaleresques. Cette division se rapporte également aux deux ères du monde : celle qui a précédé l'établissement du christianisme et celle qui l'a suivi. [...] la littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionnée, parce qu'ayant ses racines dans notre propre sol, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau ; elle exprime notre religion ; elle rappelle notre histoire : son origine est ancienne, mais non antique⁶.

Un autre texte, moins connu, de Mme de Staël, favorisa aussi l'extension du débat ; il s'agit de *De L'Esprit des traductions*, publié d'abord en italien, en 1816. Pourtant passionnée par l'Italie et la culture italienne, Madame de Staël y dénonce l'écart considérable qui sépare selon elle les littératures contemporaines anglaises et allemandes, ouvertes à l'innovation, et la littérature italienne, trop encline à se confiner dans l'imitation des modèles antiques, à ressasser des thèmes mythologiques, et à perpétuer ainsi une érudition stérile. Mme de Staël invite donc la « Belle Italie » à regarder au-delà des frontières, à moderniser sa littérature par le biais des traductions, notamment en s'inspirant du travail d'A.W. Schlegel, traducteur de Shakespeare, ainsi que des poètes allemands et anglais :

Il n'y a pas de plus éminent service à rendre à la littérature, que de transporter d'une langue à l'autre les chefs-d'œuvre de l'esprit

Flammarion, 2011 [1782], p. 94. Voir aussi Daniel Mornet, *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1912.

6. — *De L'Allemagne*, II, chap. 1 : « De la poésie classique et de la poésie romantique », éd. Simone Balayé, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 212-214.

humain. [...] [C]'est à l'universel qu'il faut tendre, lorsqu'on veut faire du bien aux hommes. Je dirai plus : lors même qu'on entendrait bien les langues étrangères, on pourrait goûter encore, par une traduction bien faite dans sa propre langue, un plaisir plus familier et plus intime. Ces beautés naturalisées donnent au style national des tournures nouvelles et des expressions plus originales. Les traductions des poètes étrangers peuvent, plus efficacement que tout autre moyen, préserver la littérature d'un pays de ces tournures banales qui sont les signes les plus certains de sa décadence. [...] Il importe aux progrès de la pensée, dans la belle Italie, de regarder souvent au-delà des Alpes, non pour emprunter, mais pour connaître ; non pour imiter, mais pour s'affranchir de certaines formes convenues qui se maintiennent en littérature comme les phrases officielles dans la société, et qui en bannissent de même toute vérité naturelle⁷.

Cet article va déclencher en Italie une polémique entre partisans de l'imitation néo-classique et tenants d'un art « romantique » tourné vers l'innovation. Et il montre aussi à quel point Mme de Staël associe romantisme et ouverture à la modernité, romantisme et universalisme.

Outre le rôle majeur des traductions souligné par Mme de Staël, les voyages ainsi que l'exil politique ont été des vecteurs fondamentaux dans la diffusion du romantisme⁸. Sur le plan socio-historique, le romantisme coïncida aussi avec un prodigieux développement du tourisme favorisé par l'extension des réseaux de chemins de fer. Le voyage de formation, dont la coutume naît au XVIII^e siècle au sein de la tradition britannique du « Grand Tour », était d'abord réservé aux jeunes hommes fortunés. Cette pratique s'est ensuite démocratisée, et est devenue, pour les artistes et les intellectuels, même peu fortunés, le moyen d'un véritable parcours de formation, support concret de l'innovation artistique⁹. Ainsi, bon nombre de romantiques anglais furent de grands voyageurs sur le continent, Wordsworth et Coleridge, les Shelley et Byron... Si Byron est devenu le plus internationalement connu des romantiques anglais à cette époque, (il fut notamment une référence constante pour les poètes de langue latine), c'est aussi parce qu'il

7. — Madame de Staël, *De L'Esprit des traductions* (trad. en italien, 1816, publication française dans les *Œuvres complètes* en 1821), in *Œuvres Complètes*, Série I, « *De La Littérature et autres essais critiques* », sous la direction de Stéphanie Genand, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 595-601.

8. — Voir Francis Claudon, *Le Voyage romantique*, Paris, Philippe Lebaud, 1986.

9. — On pourra consulter sur ce sujet, notamment, l'ouvrage de Florence Gaillet-de Chezelles, *Wordsworth et la marche*, Grenoble, Ellug, 2007.

a parcouru toute l'Europe méditerranéenne à partir de 1808. Et sa légende héroïque, comme poète et homme d'action, défenseur de la liberté des peuples, est aussi largement liée à son engagement dans la guerre d'indépendance grecque, où il a trouvé la mort, à Missolonghi, en 1824. La génération des artistes grecs de 1830-1840, ainsi que les premiers romantiques du Nouveau Monde, eux aussi en butte au colonialisme, l'admireront profondément et ils seront eux aussi des voyageurs épris de cosmopolitisme qui viendront dans les années 1830 se nourrir de la culture européenne pour créer ensuite un romantisme national.

Quant à l'exil, qui fut un élément décisif, il accentua très nettement la dimension politique et libérale du romantisme. Il est à peine besoin de rappeler que Mme de Staël dut quitter la France sur ordre de Napoléon, et qu'elle voyagea un peu partout en Europe pour échapper aux tracasseries des autorités impériales. Mais l'on sait peut-être moins que, dans la Péninsule ibérique, de nombreux intellectuels s'exilèrent aussi à cause de l'absolutisme monarchique dont ils souffraient dans leur pays. En Espagne, Ferdinand VII, à son retour sur le trône, après la guerre d'indépendance de 1812-1818 contre le roi intrus Joseph Bonaparte, condamna à l'exil aussi bien les partisans des Français que les patriotes libéraux, favorables à une monarchie constitutionnelle. Parmi eux, le duc de Rivas (1791-1865) qui n'avait pas été inquiété au départ mais qui fut cependant condamné à mort en 1823, dut fuir, d'abord en Angleterre, puis à Malte, et enfin France jusqu'en 1833, date de la mort de Ferdinand VII¹⁰. Mariano José de Larra (1809-1837), dramaturge, et traducteur d'Eugène Scribe, vécut quant à lui, pendant son enfance, en exil à Paris, à cause du choix politique malheureux qu'avait fait son père de collaborer avec les occupants français. De retour en Espagne, il ne cacha pas son amertume sur la sclérose de la société madrilène. Son article intitulé « Heures d'hiver » [*Horas de invierno*] de 1836, fait le triste constat d'un contraste flagrant entre la fermeture madrilène à l'innovation artistique et politique et l'effervescence de la culture parisienne ; l'artiste espagnol qui recherche l'originalité et la nouveauté est, selon lui, comme une voix dans le désert :

Écrire et créer au centre de la civilisation et de la publicité, comme Hugo [...], c'est écrire. Écrire comme Chateaubriand et Lamartine

10. — Voir les articles « Larra, Mariano José de », « Rivas, Angel de Saavedra y Ramirez de Baquedano, duc de », et « Romantisme (Espagne) » de Jordi Bonells dans *Dictionnaire des littératures hispaniques*, sous la direction de Jordi Bonells, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2009, p. 771-773, 1200-1202, 1274-1277.

dans la capitale du monde moderne, c'est écrire pour l'humanité, digne et noble finalité de la parole humaine. [...] Écrire à Madrid, c'est pleurer, c'est chercher une voix sans la trouver, comme dans un cauchemar accablant et violent¹¹.

Au Portugal, la situation fut assez similaire. Exils, guerres civiles, repli culturel d'une monarchie gouvernée par un catholicisme austère, expliquent aussi une diffusion globalement un peu plus tardive que dans les trois premiers centres matriciels. Là encore, les diverses expressions nationales des romantismes ibériques révèlent à la fois l'impact de l'Europe du Nord et les efforts de chaque culture pour créer progressivement un renouveau littéraire : depuis Alexandre Herculano (1810-1877) qui s'illustra par l'introduction du roman historique médiéval inspiré de Walter Scott et de Victor Hugo, jusqu'à Antero de Quental, personnalité marquante de la génération de 70, qui écrivit de flamboyants manifestes sur la mission révolutionnaire de la poésie, très proches de ton et d'esprit, parfois, de La Préface de *Cromwell* ou du *William Shakespeare* de Victor Hugo¹². Ses textes pamphlétaires de l'année 1865 (*Note sur la mission révolutionnaire de la poésie* et *Bon sens et bon goût*) montrent la longévité du débat romantique et les enjeux politiques et culturels majeurs auxquels le terme est associé :

[...] Toutefois, qui pense et qui sait aujourd'hui en Europe ? ce n'est pas le Portugal, ce n'est pas Lisbonne : c'est Paris, c'est Londres, c'est Berlin. [...]

[...] Les trois grandes nations pensantes sont risibles devant la critique monacale de M. Castilho. Les grands génies modernes sont grotesques et méprisables aux yeux ternes du banal métricien portugais. [...]

L'idéal ! Mot mystique, gothique, presque impalpable, spiritualiste, impopulaire ; [...] que Victor Hugo adore et duquel rient les loyalistes ; [...] mot grotesque dans une buvette, difforme dans un salon, épouvantable dans une assemblée de littérateurs horatiens... décidément il fallait que vous haïssiez ce malheureux mot. [...]

[...] Dante, qui était un barbare, et Shakespeare, qui était un sauvage, ont rempli leurs œuvres d'idéal. Victor Hugo lui aussi tombe souvent dans ce défaut. Vous, par contre, vous l'avez évité soigneusement, et pour cela vous n'êtes ni un barbare comme Dante, ni un sauvage comme Shakespeare, ni un mauvais poète comme Victor Hugo. Vous n'êtes ni Dante, ni Shakespeare, ni

11. — Trad. de Jean-René Aymes, in « Le Paris des Espagnols : Eden et havre », in *Dictionnaire du romantisme*, sous la direction d'Alain Vaillant, *op. cit.* p. 544.

12. — Sur Antero de Quental, Antonio Tabucchi a écrit un très beau récit, « Antero de Quental. Una vita », in *Donna di Porto Pim*, Palermo, Sellerio, 1983 ; *Femmes de Porto Pim*, trad. Lise Chapuis, Paris, Bourgois, 1993.

Hugo – mais vous êtes l’ami de M. Viale, qui parle latin comme Névius et Bavius¹³. [...]

Le Nouveau Monde

Si, de l’Espagne et du Portugal nous regardons alors vers des foyers plus lointains, nous constatons que le romantisme d’Amérique latine s’est construit, significativement, en lien avec l’Angleterre, la France et les pays de langue allemande, beaucoup plus qu’à travers un contact direct avec les pays colonisateurs, l’Espagne et le Portugal, dont les politiques hégémoniques étaient fortement contestées¹⁴.

La vie culturelle au Río de la Plata¹⁵ en offre un bon exemple : la naissance du romantisme argentin se concentre autour du poète, nouvelliste et théoricien, Esteban Echeverría (1805-1851) qui contribua à la création d’un cénacle d’intellectuels très actifs dans les années 1830-1840. Le moment décisif de la formation intellectuelle de l’artiste coïncida avec une immersion dans la culture parisienne au moment où le romantisme français occupe le devant de la scène. En 1825, à vingt ans, Echeverría qui avait perdu ses parents plusieurs années auparavant et était employé d’une maison de commerce de Buenos Aires, décida de compléter son éducation en Europe. Il s’installa à Paris, où il se mit à étudier de multiples disciplines (sciences politiques, philosophie, littérature, dessin, économie), et nourrit son inspiration poétique de tout un florilège d’auteurs (Byron, Chateaubriand, Mme de Staël, Hugo,...), tout en s’imprégnant aussi des penseurs allemands classiques, Schiller et Goethe¹⁶. Il rentra en Argentine cinq ans plus tard, en 1830,

13. — Antero de Quental, *Bom-Senso e Bom-Gosto (Bon sens et Bon goût)*, Coimbra, le 2 novembre 1865 ; trad. fr. Isabel Cristinal Rio Novo, in « Antero de Quental et le romantisme social au Portugal : extraits de *Note (Sur la mission révolutionnaire de la Poésie)* et *Bon sens et Bon goût* », *Théories esthétiques du romantisme à l'étranger*, textes réunis par D. Peyrache-Leborgne, Nantes, Éditions Cécile Defaut, p. 492-496.

14. — On pourra se reporter sur ce point à l’ouvrage collectif *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*, Publication de l’Université de Lille 3, Centre d’études ibériques et ibéro-américaines, 1978.

15. — Ce toponyme désigne les territoires bordant le delta du Río, après la chute de la Vice-royauté du Río, en 1816, et avant la configuration de l’actuelle Argentine, à partir de 1861.

16. — Pour une plus ample présentation biographique de l’artiste, on pourra consulter l’article de José García Romeu, « Echeverría, Esteban » dans le *Dictionnaire des littératures hispaniques*, sous la direction de Jordi Bonells, *op. cit.* p. 443-444 ; ainsi que l’ouvrage de synthèse de José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II, *Del Romanticismo al Modernismo*, Madrid, Alianza, 1997.

ayant quitté Paris quelques semaines seulement après la bataille d'*Hernani*. Au Rio, Echeverría se fit ainsi le porteur d'un bagage esthétique sans précédent, mais qu'il fallait articuler à un contexte *rioplatense* très différent, et qu'il fallait repenser en des termes qui pouvaient insuffler une authentique dynamique créatrice en prise sur le monde argentin¹⁷.

En 1837, après d'autres recueils de poèmes, Echeverría publia *La Cautiva* (*La Captive*), un long poème épique accompagné d'un avant-propos, qui est sa première grande œuvre, et est considérée comme le manifeste poétique et politique du romantisme argentin. Son autre œuvre majeure, un essai (*El Dogma socialista*, 1846), est une profession de foi démocratique influencée par le socialisme utopique français ; mais c'est aussi plus précisément un manifeste contre la dictature du gouverneur de Buenos Aires, Juan Manuel Rosas, qui obligera d'ailleurs Echeverría et beaucoup d'autres artistes argentins à s'exiler. Echeverría mourra de ce fait en exil et dans la misère, à Montevideo. Il laissera d'autres œuvres non négligeables dans le domaine de la nouvelle, de l'essai littéraire, notamment des textes théoriques sur le romantisme et la poésie, dont la publication, posthume (en 1874), eut un retentissement important, ce qui explique aussi l'étalement chronologique du romantisme argentin au-delà des années 1870. Seuls sa nouvelle (*El Matadero / L'Abattoir*, publication posthume en 1874), et l'« Avant-propos » à la *Captive* ont été traduits et édités en français, la première par François Gaudry en 2010¹⁸ et le second par Thomas Brignon en 2014¹⁹.

Grâce à la voie ouverte par leur travail, nous mettrons en lumière, pour notre part, quelques aspects supplémentaires de ces textes théoriques et poétiques. L'essai consacré à l'opposition entre Classicisme et Romantisme est, de ce point de vue, particulièrement intéressant dans une optique qui est celle de la réception. Il s'agit d'un développement d'une dizaine de pages, qui fait très clairement écho au chapitre que Mme de Staël a consacré dans *De l'Allemagne* à la notion de romantisme, et qui reprend également certains arguments de la *Préface de Cromwell*.

Ce furent les critiques allemands qui, les premiers donnèrent le nom de romantique à la littérature autochtone des nations

17. — Sur ce point, nous sommes très redevable à l'article de Thomas Brignon, « Le rôle des vecteurs locaux dans l'introduction de l'esthétique romantique au Río de la Plata dans l'« Avant-propos » à la *Captive* d'Esteban Echeverría (1837) », in *Théories esthétiques du romantisme à l'étranger*, textes réunis par D. Peyrache-Leborgne, *op. cit.*, p. 519-532.

18. — *L'Abattoir*, Préface d'Alberto Manguel, Paris, L'Escampette Éditions, 2010.

19. — In article cité, p. 527-530.

européennes, dont la langue vulgaire, formée à partir du latin et des dialectes du nord, fut appelée langue romane.

[...]

Le romantisme est donc la poésie moderne qui, fidèle aux lois essentielles de l'art, n'imité ni ne copie, mais cherche ses types et ses couleurs, ses pensées et ses formes en elle-même, dans sa religion, dans le monde qui l'entoure, et elle produit avec ce monde des œuvres belles et originales. Dans ce sens, tous les poètes vraiment romantiques sont originaux [...].

Madame de Staël, qui a importé le romantisme d'Allemagne, a été la première à attaquer frontalement [le classicisme] ; et le célèbre Victor Hugo a donné le coup final quand, dans la préface de *Cromwell*, il a déclaré, « la réforme littéraire a été réalisée en France et a totalement anéanti le classicisme. »

[...] L'esprit du siècle pousse maintenant toutes les nations à s'émanciper, à jouir de leur indépendance, non seulement politique, mais aussi philosophique et littéraire ; [...]

[...] En bref, comme le dit Hugo, le romantisme n'est rien d'autre que le libéralisme en littérature. [...] ²⁰

Les idées fortes qui émanent de texte, outre la question de l'originalité et le refus de l'imitation des Anciens, s'organisent autour de l'imagination et de la fantaisie, ainsi que d'un élément fondamental pour Echeverría (qui se dit inspiré sur ce plan par la Préface de *Cromwell*), le « libéralisme ou la liberté » en littérature ; ce dernier élément prend, en réalité, dans le contexte *rioplatense* des années 1840, une dimension bien plus franchement politique que dans la Préface de Hugo. De fait, Echeverría pose explicitement un lien entre liberté artistique et liberté politique, émancipation des peuples et développement d'une littérature nationale ; et en cela, ses propos sont loin d'être un simple démarquage des textes théoriques français des années 20-30.

Sur ce plan, *La Cautiva* (*La Captive*) et son avant-propos sont aussi très révélateurs d'un retravail original des acquis du romantisme européen, en lien avec la culture autochtone²¹. En effet, cette *Captive* a pour sujet central le désert de la pampa, dramatisé par les *malones*, c'est-à-dire les scènes de bataille entre argentins et indiens, et le rapt de femmes, motif assez rare dans la réalité,

20. — Esteban Echeverría, *Clasicismo y romanticismo* (publication posthume, en 1874, dans l'édition de Juan María Gutiérrez des *Obras Completas* d'Esteban Echeverría), repris dans *Prosa Literaria*, Roberto F. Giusti éd., Buenos Aires, Ediciones Estrada, Biblioteca de Clásico Argentinos, vol. XIII, 1955, p. 149-160. Notre traduction.

21. — Voir Manuel García Puertas, *El Romanticismo de Esteban Echeverría*, Montevideo, Publicaciones del departamento de literatura iberoamericana de la Facultad de Humanidades Y Ciencias de Montevideo, 1957.

mais amplifié ici par l'imagination épique et mythique. María, la captive, est l'héroïne qui réussit à libérer son mari des Indiens, mais qui comprend vite que le suprême danger provient, en réalité, du désert lui-même, véritable protagoniste, à la fois sublime et terrifiant, de l'œuvre. Et c'est le désert et lui seul qui causera la mort du jeune couple, puisque celui-ci va se perdre et mourir d'épuisement. Sur ce sujet se greffent des références poétiques qui sont, elles, essentiellement romantiques et européennes. Constitué de neuf parties et d'un épilogue, le poème s'ouvre dans chacune de ses parties sur une épigraphe dédiée à des auteurs européens, le plus souvent des romantiques. Byron, significativement, introduit le texte, en plaçant de fait celui-ci sous le signe d'un art cosmopolite et voyageur, ainsi que d'un renouvellement de la poésie épique. Vient ensuite Hugo (à travers un vers du « Mazeppa » des *Orientales*, qui est lui-même un hommage au *Mazeppa* de Byron), tandis que sont cités par la suite Dante, Calderón, Manzoni, enfin deux poèmes de Lamartine (« Dernier chant du Pèlerinage d'Harold » et « Le soir » des *Méditations poétiques*).

De surcroît, toute une axiologie romantique est aisément reconnaissable au sein même du poème : la poétique des paysages grandioses, l'exaltation de la passion et l'idéalisation des caractères, l'apologie de l'imagination visionnaire et l'intuition de réalités transcendantes et immatérielles au sein du désert ; enfin, au niveau formel, la production de formes souples et hétérogènes, le choix d'un lexique simple, dégagé de toute grandiloquence, ainsi que la rencontre entre culture savante et culture populaire. Mais là encore, il convient de ne pas considérer ces choix comme l'expression d'une simple dépendance esthétique vis-à-vis de la culture européenne, car l'assimilation de ces modèles est repensée dans le cadre d'une problématique spécifique. C'est ainsi que le « principal objectif de l'auteur », comme il l'explique dans l'« Avant-propos », est la mise au premier plan poétique de la pampa, dans un style simple, personnel, ce qui relève, pour l'époque, d'une innovation complète. En effet, en 1837, le « Désert » est tout proche de Buenos Aires, mais il n'est pas encore conçu comme un élément susceptible de valoriser le patrimoine culturel²². Car la steppe argentine semble résister par nature à la description poétique ; elle constitue un pur vide au sein du monde matériel, une sorte d'anti-paysage. Elle se réduit à un espace monotone et plat, seulement constitué d'une ligne d'horizon, un infini presque désertique qui relèverait donc plutôt de l'anti-sublime que du sublime traditionnel développé en Occident. Le romantisme européen avait certes déjà

22. — Thomas Brignon, article cité, p. 523.

affronté le problème de la représentation du désert, mais c'était surtout en le traduisant en termes d'exotisme. Or, contrairement à Chateaubriand ou à Hugo, Echeverría ne peut pas exploiter cette voie pour évoquer un paysage national familier²³.

Le problème qui se pose alors à lui est de poétiser cet anti-paysage, ce lieu qui semble signifier l'arrêt de toute civilisation. C'est ici qu'intervient le dialogue avec les voyageurs et les peintres européens explorateurs des territoires sud-américains, notamment von Humboldt et Rugendas. Le peintre-voyageur allemand que fut Johann Moritz Rugendas, fut à la fois inspiré par la culture romantique européenne et par les théories scientifiques du grand naturaliste Alexander von Humboldt, qui dessina de nombreux paysages tropicaux, et dont l'œuvre eut également une certaine influence sur Echeverría²⁴. Au cours de ses deux voyages en Amérique latine (d'une durée totale de dix-neuf ans), Rugendas parcourut une très grande quantité de paysages différents, des plus tropicaux aux plus désertiques²⁵. Et il fut vite « créolisé », c'est-à-dire assimilé comme une des figures du patrimoine autochtone²⁶. Ses tableaux du Mexique et du Chili, réalisés entre 1832 et 1836, ont peut-être été en partie connus d'Echeverría, qui entretenait une correspondance suivie, à cette époque, avec Rugendas. Par ailleurs, l'une des premières œuvres de Rugendas, *Le Voyage pittoresque dans le Brésil*, accompagné de lithographies, avait été publié en français en 1827, et avait aussitôt connu un réel succès. C'est peut-être aussi par ce biais qu'a pu se développer l'idée d'une dimension poétique du désert chez Echeverría. Celui-ci emprunta vraisemblablement à von Humboldt

23. — Voir Axel Gasquet, *L'Orient au sud : l'orientalisme littéraire argentin d'Esteban Echeverría à Roberto Arlt*, trad. de l'espagnol par Julien Quillet, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2010.

24. — « L'Avant-propos » à *La Captive* cite d'ailleurs Humboldt sans le nommer, en évoquant la « physionomie poétique du désert », expression qui fait directement écho au concept de « physionomie du paysage » rendu célèbre, justement, par von Humboldt. Voir l'article de Thomas Brignon, *op. cit.*, p. 527.

25. — Son premier voyage au Brésil dura de mars 1822 à août 1825 ; puis de retour en Europe, il séjourna en France, où il rencontra Humboldt, Delacroix, Turner ; il séjourna aussi en Italie pour parfaire son éducation artistique. Son second voyage commença en 1831 et se termina en 1847. Il séjourna essentiellement au Mexique et au Chili, tout en partant en expédition au Pérou et en Argentine. Voir à ce sujet la biographie de Efrén Ortiz Domínguez, *Johann Moritz Rugendas : memorias de un artista apasionado*, Luna Libros, @libros, 2014 ; ainsi que la thèse de Lucile Magnin, *Le Peintre voyageur dans l'Amérique latine du XIX^e siècle*, Grenoble, 2012.

26. — Ce qui fait que, selon certains critiques (voir Thomas Brignon, article cité), le « peintre voyageur » aurait pu être en contact avec Echeverría, avant la publication de *La Captive*, bien que Rugendas ne soit arrivé en Argentine qu'au début de l'année 1838.

et à Rugendas certains des principes théoriques de valorisation du paysage local qu'il transposa en poésie. Inversement, grâce à la lecture de *La Captive*, Rugendas trouvera au cours de l'année 1838 des moyens esthétiques pour surmonter le problème de l'irreprésentabilité que pose l'anti-paysage de la pampa, en le dramatisant par des scènes de batailles ou d'enlèvements. Et Rugendas deviendra ainsi un des plus intéressants illustrateurs des œuvres d'Echeverría.

Pour en revenir aux années 1837-38 (années particulièrement fécondes pour les deux artistes), le problème esthétique qui se pose à Echeverría quand il compose *La Captive* est assez similaire à celui que connaît Rugendas presque au même moment. Au départ, les paysages de montagne, la Cordillère des Andes, étaient des objets de représentation privilégiés pour le peintre et ils correspondaient à des codes esthétiques parfaitement maîtrisés. Les cimes enneigées, les espaces immenses et accidentés aux caractéristiques variées, les points de vue panoramiques, la polychromie (Rugendas était un grand coloriste, et il avait rencontré Delacroix en France), toutes ces composantes répondaient à des critères connus. L'immensité faisait sens, exaltait un sublime dynamique de la nature, comme on le voit dans les nombreuses huiles consacrées à la Cordillère des Andes²⁷. Mais la pampa est une immensité qui n'est pas du même ordre. Dans cette steppe, « l'œil se trouve face à un champ visuel tellement large » que son pouvoir de maîtrise d'une totalité « risque d'être annihilé », « d'être incapable d'intégrer l'immensité »²⁸. Et significativement, comme l'a montré Lucile Magnin, un seul dessin de Rugendas a eu pour unique sujet la pampa elle-même vue depuis le niveau du sol et sans aucun premier plan où arrière-plan montagneux : il s'agit de « La pampa cerca de Mendoza », réalisé en 1838. L'entreprise relève d'une gageure, car toutes les formes et les couleurs sont estompées, noyées dans un ensemble ciel / terre presque indistinct²⁹. Il est très révélateur, comme le rappelle le

27. — Pour les œuvres de Rugendas, on pourra se référer aux ouvrages suivants : Ricardo Binds Fuller, *Juan Mauricio Rugendas*, Santiago de Chile, Marinetti, 1984 ; et Pablo Diener y Maria de Fátima Costa, *A América de Rugendas. Obras e documentos*, São Paulo, Estação Liberdade, Kosmos, 1999.

28. — Nous empruntons cette formule à Jean-Pierre Naugrette dans « Représenter le désert : Jonathan Raban et David Hockney photographes », in *La Licorne*, Langues et littératures de Poitiers, 1999, n° 49, p. 175-176.

29. — Dans ce dessin de la pampa, le peintre, obligé de sacrifier la couleur, a utilisé un papier marron, sur lequel il a fait ressortir en blanc de longs nuages effilés qui donnent finalement une ébauche de formes à cet espace. S'esquisse de cette manière une relative intensité cosmique et dramatique et un effet d'infini, grâce à cet espace double, à ce miroir qui est créé entre une terre qui semble muette et vide et un ciel qui la met néanmoins en perspective et l'ouvre sur l'infini. Voir Lucile Magnin, *op. cit.*, p. 469-470.

romancier argentin Cesare Aira, qui a composé une biographie romancée de Rugendas, que, lorsqu'il arrive dans la pampa, au début de l'année 1838, Rugendas n'arrive plus à peindre³⁰.

Dessiner, peindre ou poétiser par des mots le désert a donc constitué un défi extrêmement difficile pour les deux artistes. Pour contourner ce problème, Rugendas et Echeverría ont eu recours à des techniques un peu comparables. Les premiers dessins ou tableaux de Rugendas consacrés au désert sont en général réalisés depuis les hauteurs d'une montagne. On ne voit la vaste plaine qu'en contrebas, depuis un premier plan présentant suffisamment de reliefs et de sinuosités pour créer une double impression de densité du paysage et d'immensité. Parallèlement, dans la première partie du poème, entièrement consacrée à l'évocation du désert, Echeverría conjugue, lui aussi, divers facteurs visuels, et il y ajoute les ressources propres au langage des tropes :

Parte primera : El desierto (Le désert)

Ils vont. L'espace est grand (Hugo)

<i>Era la tarde, y la hora</i>	C'était le soir, à l'heure
<i>En que el sol la cresta dora</i>	Où le soleil dore la crête
<i>De los Andes. El Desierto,</i>	Des Andes. Le désert,
<i>Incommensurable, abierto</i>	Incommensurable, ouvert
<i>Y misterioso a sus pies</i>	Et mystérieux à ses pieds
<i>Se extiende ; triste el semblante,</i>	Se déploie ; triste est son visage,
<i>Solitario y taciturno</i>	Solitaire et taciturne
<i>Como el mar, cuando un instante,</i>	Comme la mer quand, un instant,
<i>Al crepúsculo nocturno,</i>	Au crépuscule du soir,
<i>Pone rienda a su altivez.</i>	Elle laisse libre cours à son orgueil ³¹ .

Dans cette première strophe, le lexique employé contourne en quelque sorte le problème esthétique du vide, grâce à une image cosmique totale dans laquelle la lumière déclinante du crépuscule est un des éléments qui introduisent malgré tout un processus actif dans ce monde par ailleurs figé, et qui l'esthétise par une série d'images et d'analogies. Diverses catégories du sublime sont présentes, soit en tant que motif visuel et concret (les crêtes des Andes à l'horizon) soit par le biais de tropes telles que la comparaison et la métaphore, ici celles de l'océan³². On peut ajouter que, au-delà des

30. — Cesare Aira, *Un Episodio en la vida del pintor viajero*, Beatriz Viterbo, Rosario, Argentine, 2000 ; trad. fr. Michel Lafon, *Un Épisode dans la vie du peintre voyageur*, Éditions André Dimanche, 2001.

31. — *La Cautiva* [1837], Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1958, p. 27. Notre traduction.

32. — L'idée d'un espace qui peut véhiculer une grande intensité émotion-

analogies picturales, Echeverría mobilise également des concepts proprement « romantiques » pour inverser le sémantisme du vide et de la non-signification : la première partie du poème se constitue comme une variation sur le tropisme du paysage état-d'âme, plus exactement du paysage comme révélateur et amplificateur de la spiritualité humaine. Et elle développe tout une sublime rhétorique de l'indicible et du mystère, qu'accompagne l'usage d'intensifs (hyperboles et exclamatives) chargés d'imprimer au discours une dimension passionnée :

*¡ Cuántas, cuántas maravillas,
Sublimes y a par sencillas,
Sembró la fecunda mano
De Dios allí! ¡Cuánto arcano
Que no es dada al vulgo ver!
La humilde yerba, el insecto,
La aura aromática y pura,
El silencio, el triste aspecto
De la grandiosa llanura,
El pálido anochecer,*

Combien, combien de merveilles,
Sublimes et uniques,
A semées la main féconde
De Dieu ! Autant d'arcanes
Qu'il n'est pas donné au
commun de voir !
L'humble végétation, l'insecte,
L'air aromatique et pur,
Le silence, le triste aspect
De la grande plaine,
Le pâle crépuscule,

*Las armonías del viento
Dicen más al penseimiento
Que tode cuanto a porfía
La vana filosofía
Pretende altiva enseñar.
¡ Qué pincel podrá pintarlas
Sin deslucir su belleza !
¡ Qué lengua human alabarlas !
Sólo el genio su grandeza
Puede sentir y admirar.*

Les harmonies du vent
En disent plus à la pensée
Que tout ce qu'avec ténacité
La vaine philosophie
Prétend hautement enseigner.
Quel pinceau pourrait les peindre
Sans ternir leur beauté !
Quel langage humain les
célébrer !
Seul le génie peut sentir
et admirer leur beauté³³.

nelle et spirituelle, malgré sa dimension monotone et désertique, est aussi portée par la métaphore du « visage du désert », qui crée un effet d'analogie et d'harmonie anthropo-cosmique, tout en rappelant peut-être le concept de physionomie du paysage développé par von Humboldt. Pour l'influence de von Humboldt sur Rugendas et les peintres voyageurs allemands, voir Sigrid Achenbach, *Kunst um Humboldt : Reisestudien aus Mittel- und Südamerika von Rugendas, Bellermann und Hildebrandt*, Katalog zur Ausstellung in Berlin, 13-11-09 bis 11-4-10, Berlin, Hirmer Verlag, 2010.

33. — *Ibid.*, v. 31-50.

Enfin, le mètre et la mélodie contribuent à traduire en termes d'harmonie et de spiritualité des réalités au départ simplement matérielles. Sur ce plan aussi, Echeverría invente et expérimente. Dans *La Cautiva*, peut-être plus encore que dans *Les Orientales*, la liberté formelle s'accompagne d'une hybridation entre poésie populaire et culture lettrée fondée sur le mélange de formes non complètement codifiées, tantôt strophiques, tantôt non strophiques, tantôt rimées, tantôt seulement assonancées, et sur la juxtaposition de divers registres de langue. De ce fait, la forme générale du poème ne correspond à rien de réellement pratiqué à la même époque. Ainsi la simplicité de ton et de lexique, sensible dans la première strophe, va-t-elle de pair, dans l'ensemble du poème, avec la fréquence d'un mètre relativement bref, l'octosyllabe. Ce procédé s'inspire des *romances* en octosyllabes, issus de la poésie castillane médiévale (comme le souligne d'ailleurs Echeverría dans son avant-propos) ; mais cet octosyllabe est varié par des vers impairs, plus longs (de neuf syllabes), ou plus courts (de 7 syllabes), notamment en fin de strophes :

*Mientras la noche, cubierto
El rostro en manto nubloso,
Echó en el vasto desierto,
Su silencio pavoroso,
Su sombría majestad.*

Tandis que la nuit, le visage
Couvert d'un manteau de nuages
Répand dans le vaste désert,
Son silence étrange,
Sa sombre majesté³⁴.

Selon Thomas Brignon, Echeverría mobilise en réalité, dans ces finales à rythme décroissant, « une forme d'expression typiquement populaire et *rioplatense* : la *payada*, l'art du chant improvisé et accompagné à la guitare », instrument qui revêt une grande importance comme symbole de l'identité créole³⁵. Tout le passage de « l'Avant-propos » dédié à la variation métrique repose d'ailleurs sur une métaphore filée établissant un parallèle entre le rythme poétique et la mélodie tirée d'un instrument³⁶.

34. — *Ibid.*, v. 176-180.

35. — Article cité, p. 524.

36. — Avant-propos à *La Captive* (« *Advertencia* », 1837), trad.fr. Thomas Brignon, article cité, p. 527-530 : « Le mètre, ou plutôt le rythme, est la musique par laquelle la poésie captive les sens et œuvre avec le plus d'efficacité dans l'âme. Tantôt indolent et alangui, il imite le repos ou les méditations de la mélancolie, tantôt sonore et vélocé, la tempête des passions ; avec une dissonance, il blesse, avec une harmonie il ensorcelle ; et il fait, comme le dit F. Schlegel, fluctuer l'esprit entre le souvenir et l'espérance, en accouplant ou en alternant ses rimes. L'habile musicien module grâce à lui tous les tons du sentiment, et s'élève au sublime concert de l'enthousiasme et de la passion. Par conséquent, sans rythme, il n'y a pas de poésie complète. Instrument de l'art, il doit, entre les mains du

Une telle pratique favorisa donc l'expression d'un romantisme véritablement autochtone, mais au sein d'idéaux humanistes à vocation universalisante³⁷. Et ces interactions culturelles ont donné lieu à des expressions d'une réelle originalité dans ces espaces du Nouveau Monde, où les textes de Byron, de Mme de Staël et de Victor Hugo, entre autres, font figure de déclencheurs spirituels. Il convient enfin de souligner que c'est aussi à la faveur de ce multiculturalisme que peut se dessiner l'essence profonde du romantisme, et une certaine unité ontologique, par-delà la diversité géographique et les décalages chronologiques : en premier lieu, une volonté de mettre à plat tous les modes d'expression académiques, pour explorer des territoires et des sujets jugés jusque-là non signifiants, voire anti-poétiques. En second lieu, une historicisation et une politisation de la littérature, qui conduisit, parfois, à l'idée de « mission révolutionnaire de la poésie », selon l'expression d'Antero de Quental que n'aurait pas renié Echeverría. Enfin, la volonté de conjuguer spécificité nationale et universalisme, à travers un intérêt accru pour les cultures étrangères. Il faudrait à ce sujet laisser à nouveau la parole à Mme de Staël, puisque c'est elle qui, très tôt, a su dire et comprendre, peut-être mieux que quiconque, le grand bénéfice de ces interpénétrations culturelles :

Les nations doivent se servir de guide les unes aux autres, et toutes auraient tort de se priver des lumières qu'elles peuvent mutuellement se prêter. [...] On se trouvera donc bien en tout pays d'accueillir les pensées étrangères ; car, dans ce genre, l'hospitalité fait la fortune de celui qui reçoit³⁸.

Sur ce plan, le cosmopolitisme et le multiculturalisme d'Echeverría et de Rugendas témoignent non seulement du souffle véritablement international du romantisme, mais aussi de tout ce que la culture européenne peut gagner, en retour, dans la découverte de ces foyers lointains.

poète, s'accorder avec l'inspiration et ajuster ses cadences au mouvement fluctuant des passions. De là naît la nécessité de changer parfois de mètre, pour retenir ou accélérer la voix et donner, pour ainsi dire, au chant les intonations conformes à l'effet que l'on tente de produire. »

37. — « Même lorsqu'elles semblent être les expressions d'une sensibilité individuelle, les idées qu'elles contiennent appartiennent à l'humanité, étant donné que le cœur de l'homme a été formé de la même substance et animé par le même souffle. » *Ibid.*, p. 527-530.

38. — *De L'Allemagne*, chap. XXXI, G.F., t. II, p. 75.

Charles Mazouer, *Théâtre et christianisme : études sur l'ancien théâtre français*, Paris, Honoré Champion, 2015, 618 p., coll. « Convergences (Antiquité – XXI^e siècle) ».

Ce livre réjouira tous ceux qui s'intéressent à l'histoire du théâtre et de ses liens avec le christianisme en France, du Moyen Âge jusqu'à l'âge classique mais aussi au XX^e siècle. Heureuse initiative ! Charles Mazouer recueille, enrichit et recentre autour d'une seule problématique quarante-trois de ses travaux consacrés au théâtre (liste des articles donnée p. 565-568). Ce « regard rétrospectif » (p. 11) permet ainsi à cet ouvrage de mettre en lumière les principaux axes de recherche de Charles Mazouer, qui, d'une certaine façon, ouvre un dialogue avec lui-même et avec ses lecteurs sur ses propres écrits.

Le livre se présente, après une riche introduction (p. 13-32), selon trois axes chronologiques : théâtre médiéval (p. 33-218), théâtre de la Renaissance (p. 219-406), théâtre classique (p. 407-499). Il se prolonge avec un effet de surprise intitulé « ouverture sur le XX^e siècle ». Enfin, il se conclut sur une liste des sources, une bibliographie sélective, un double index et une table des matières très dense permettant de mettre en évidence l'unité de l'ensemble de l'ouvrage.

Plusieurs itinéraires de lecture sont ainsi permis. Le lecteur pourrait privilégier, dans un premier temps, les effets de « didascalie » : l'introduction générale, puis une lecture guidée par les paragraphes introducteurs des chapitres composant chacun des trois axes, où Charles Mazouer met en évidence les perspectives de ses travaux. Autre lecture possible : partir de l'« ouverture sur le XX^e siècle » ! Il ne s'agit pas, en effet, d'un *excursus* : ce « dénouement », consacré à Péguy, Claudel et Mauriac permet de relire les précédents chapitres et de dégager une parenté d'inspiration entre « l'ancien théâtre français » et celui des trois auteurs cités. On peut parler de « dénouement », puisque ce dernier chapitre montre comment ces trois dramaturges ont voulu « réconcilier le théâtre et l'Église » (p. 502).

Ainsi, dans sa *Jeanne d'Arc* (en 1897, puis en 1910 sous la forme de trois mystères), Péguy renouvelle le genre médiéval du mystère hagiographique

pour composer un « drame », ou plutôt une « fresque dramatique » (p. 504). Charles Mazouer étudie les caractéristiques dramaturgiques de cette trilogie. Ce nouveau regard est une invitation à (re)lire la première partie du livre, consacrée au théâtre médiéval : l'étude du « drame liturgique », du « mystère comme genre », des sujets empruntés à l'histoire dans la perspective de « l'eschatologie chrétienne » éclairent à la fois l'inspiration du théâtre médiéval, mais aussi celle de Péguy. Quand Charles Mazouer insiste notamment sur « Le Mystère du *Viel Testament* » (p. 105-143), nous pourrions reprendre les trois axes de son étude pour caractériser le drame de Péguy : « dramatiser » (p. 123), « humaniser » (p. 126), « christianiser » (p. 130). À propos du *Viel Testament*, une « fresque théâtrale », Charles Mazouer utilise une formule qui pourrait être appliquée à l'esthétique des pièces du ^{xx}e siècle qu'il étudie : « il est régi par ce que j'appelle une dramaturgie du tissage qui entrecroise les fils » (p. 125).

Autre mystère du ^{xx}e siècle, *L'Annonce faite à Marie* de Claudel est étudiée par rapport au renouvellement de l'esthétique des drames médiévaux. La pièce est significativement appelée « Mystère de sainte Violaine » (p. 514). Il est ainsi possible, à cet instant de notre lecture, de (re)lire les pages 195 à 218, qui, au sein d'une étude sur les mystères, insistaient sur la renaissance d'un théâtre religieux au ^{xx}e siècle (autour d'Henri Ghéon notamment). Le dernier chapitre de Charles Mazouer permet donc de définir les caractéristiques d'un « théâtre chrétien » : la construction des figures spirituelles, l'affrontement avec le mal, le renoncement, le sacrifice. Dans le théâtre de Claudel, le drame humain, dans une perspective apologétique, est un « drame surnaturel » (p. 518).

L'étude du théâtre de Mauriac complète celle de la dramaturgie de Péguy et de Claudel. Charles Mazouer, insistant sur la place et le rôle des « concupiscences » (p. 521) et notamment de la *libido dominandi*, décrit les ressorts de la dramaturgie du « nœud de vipères familial » (p. 524) dans *Asmodée* (1937-1938), *Les Mal-aimés* (1945), *Passage du Malin* (1947-1948), *Le Feu sur la terre* (1950-1951), avec une étude comparée du traitement de l'hypocrisie dans les intrigues d'*Asmodée* de Mauriac et de *Tartuffe* de Molière (à lire en parallèle avec les pages 471-499). Les pièces de Mauriac offrent une dramaturgie du combat de la possession dans une mise en scène de la perversion de la charité. Charles Mazouer aboutit ainsi à l'analyse de la « théologie du péché » (p. 543), des « ténèbres » et de la « lumière », au sein de ce théâtre. Ce chapitre est également une invitation à revenir sur les pages de son livre plus particulièrement consacrées aux questions théologiques.

Une des grandes forces du livre consiste, en effet, à lier dramaturgie et théologie. En prenant l'exemple du théâtre de la Renaissance (avec le théâtre de Jean de La Taille et de Robert Garnier notamment), Charles Mazouer insiste sur la question de la colère divine, de la faute, mais aussi de la vision du monde, de l'« acceptation de la souffrance » (p. 386), de

la Providence (et non plus du destin ou de la Fortune) : « la tragédie biblique cherche à sortir du tragique » (p. 401). Il permet à ses lecteurs de mieux comprendre les méandres des liens souvent conflictuels entre l'Église et le théâtre, entre réappropriation et rejet : interdiction des Mystères en 1548, débats sur la moralité du théâtre, mais aussi théâtre pédagogique et édifiant, notamment dans le cadre des collèges.

L'étude de la période classique prolonge cette problématique. Charles Mazouer montre comment les jésuites (notamment Nicolas Caussin, auteur de *Tragédies sacrées* et de *La Cour sainte*) relèvent le défi d'un théâtre chrétien. Avant 1650, un « théâtre chrétien », ou « théâtre de dévotion », est apprécié. La Providence est mise en scène, par exemple dans les pièces de Rotrou. Les chapitres suivants insistent, quant à eux, sur les arguments, notamment après 1650, des détracteurs du théâtre, quand Pierre Nicole critique le théâtre de Corneille ou le prince de Conti les comédies de Molière : le théâtre donnerait l'illusion de condamner les passions et le divertissement détournerait le public de l'esprit de pénitence. La défense du théâtre assumée par le père Caffaro, théatin, ou par les jésuites ne parvient cependant pas à faire taire les critiques et les anathèmes. C'est ainsi que l'ouverture sur le ^{xx}e siècle permet de comprendre comment Péguy, Claudel et Mauriac ont su, à leur manière, relever le défi d'un théâtre qui assume une dimension spirituelle. Charles Mazouer offre ainsi à ses lecteurs une approche du christianisme à travers ses relations paradoxales avec le théâtre. Pour reprendre la métaphore du tissage (p. 125), ce livre contient de multiples fils permettant des lectures distinctes selon des problématiques historiques, esthétiques ou religieuses précises. Cette « Somme » de « théâtre et théologie » est un ouvrage de référence, riche et passionnant.

Jean-Frédéric Chevalier
Université de Lorraine
Écritures, EA 3943

Nathalie Solomon, *Voyages et fantasmes de voyages à l'époque romantique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2014.

Nathalie Solomon a écrit un livre essentiel sur les récits de voyages romantiques. Sa définition de l'écrivain voyageur romantique est assez large, puisque Flaubert y occupe une large place aux côtés d'auteurs qui sont associés plus nettement au mouvement à savoir Chateaubriand, Lamartine et Nerval. Gautier apparaît régulièrement au cours de l'analyse, tandis que Stendhal, Hugo et Dumas ont droit à des remarques plus sporadiques, mais toujours intéressantes.

Le corpus accorde une grande part au voyage en Orient, même si les récits sur l'Italie, l'Espagne, la région rhénane, la Suisse, la Russie, le Caucase et l'Amérique servent également à nourrir la réflexion. L'essai n'est pas centré sur l'Orientalisme, à la différence d'autres travaux antérieurs. Il peut, de ce fait, servir à mettre en perspective les fantasmes des voyageurs tant sur l'Orient que sur les autres pays que ces mêmes voyageurs traversent, je pense notamment à Gérard de Nerval. Ainsi l'imaginaire, les rêveries et les stéréotypes ne sont pas propres à l'exploration du Levant, mais au genre même du récit de voyage, telle est la thèse globale de l'ouvrage.

La première partie « Sur le genre » est, comme le titre l'indique, la plus générale. Il s'agit de saisir les changements narratifs qui se mettent en place dans la relation de voyage : le récit porte autant sur l'extérieur que le voyageur-écrivain voit et contemple que sur les impressions que cette expérience provoque chez lui. Sans l'empirisme et ses avatars en matière esthétique que sont le pittoresque et le sublime, ces voyages du sentiment et des impressions n'auraient pas pu avoir lieu. Les voyages appartiennent aux genres autobiographiques de façon plus ou moins fictive selon les cas. Ils sont censés traduire la rencontre d'un sujet avec des réalités autres, d'une culture livresque avec des spectacles qui résistent aux préconceptions littéraires. L'autre, dès lors, n'est, le plus souvent, que la projection insatisfaite de soi-même, d'où le désabusement récurrent qui traverse ces voyages romantiques. De ce fait, la question de l'authenticité ou non du récit occupe une place centrale, elle taraude le lecteur comme l'auteur lui-même qui s'exprime souvent avec beaucoup de lucidité narquoise. Gautier apparaît, à ce titre, comme le maître en la matière, tant la mauvaise foi et le pastiche font partie de ses ingrédients favoris pour accrocher le lectorat. Les autres parties de l'ouvrage de Nathalie Solomon tirent minutieusement les conséquences esthétiques et épistémologiques de cette authenticité plus ou moins feinte et se concentrent sur la forme des récits (« Composition ») et sur ce réel inatteignable (« Rêver le pays », « Voir le pays », « Récits imaginaires », « Éléments étrangers ») qui échappe tant à la perception qu'à l'écriture elle-même.

C'est avec beaucoup de brio et de sérieux que Nathalie Solomon s'attaque aux problèmes fondamentaux du récit de voyage que sont

le poids du palimpseste dans la narration et la question de la vérité. On connaît les thèses tirées par Edward Saïd des voyages en Orient de Chateaubriand, de Nerval et de Flaubert et on sait également qu'il a pris ces récits au pied de la lettre. Les rêveries que ces récits contiennent et les inévitables stéréotypes qui les accompagnent ont été compris exclusivement comme la traduction de la vision hégémonique de l'Occident. Il s'agirait d'une forme de prise de contrôle colonialiste de l'Orient qui est essentialisé par le verbe autant qu'il a été conquis par l'économie et les armes. Mais cette lecture-là laisse peu de place à l'ironie pourtant bien présente dans ces voyages. Nathalie Solomon nous offre une réflexion très fine sur le stéréotype au sein d'un mode d'écriture qu'on pourrait qualifier de paradoxal. En effet, d'un côté, le voyage et le récit qui en est tiré promettent au lecteur du nouveau, soit parce qu'il s'agit de nouvelles terres à explorer, soit parce que les voyageurs antérieurs ont mal vu, mal décrit. La confrontation possible au réel et le contrat mimétique justifient le nouveau récit qui vient après tant de récits antérieurs. Il y a à la fois un jeu de réécriture et de correction qui se met en place, particulièrement visible sous la plume de Chateaubriand. De l'autre, la nouveauté absolue y est impossible, moins parce qu'il s'agirait toujours de la même réalité que l'on décrit d'un voyageur à l'autre que parce qu'il n'est pas souhaitable de rompre totalement avec le stéréotype qui est attendu par le lecteur et qui est le support nécessaire d'une forme de reconnaissance imaginaire. Imaginer c'est reconfigurer le connu, se situer par rapport à une expérience nécessairement limitée. C'est pourquoi, « [l]e voyage devient un acte de foi pour l'auteur et pour le lecteur qui attend que se renouvelle le miracle d'un récit éternellement raconté, toujours nouveau. » (p. 13) Et ce miracle nécessite une « réorganisation du réel » où le rêve vient se substituer à la réalité, opération que les auteurs prennent souvent avec une distance parfois amusée qui frôle le pastiche. Ces auteurs ne doivent pas être lus de façon littérale : non seulement ils exhibent leur mauvaise foi, à l'instar de Chateaubriand, mais ils exhibent aussi les limites de leur expérience et de leurs rêveries. Si un des chapitres s'intitule « Hallucinations » et un autre « Malgré le réel », c'est parce qu'il s'agit là d'attitudes fondamentales du voyageur-écrivain qui tend à substituer la vision écrite à la vision réelle. Un autre aspect de l'écriture de voyage est examiné dans l'ouvrage : le caractère hétérogène du récit. Le désir de cohérence presque poétique entre en conflit avec l'inachèvement de séquences, de « fragments d'histoire dont on ne saura jamais la fin » (p. 251), avec la diversité des commentateurs savants et le plus souvent digressifs qui prennent souvent le pas sur le récit et sur la description des lieux à proprement parler. Au lieu que le caractère hétérogène et/ou fantasmatique du texte soit interprété sur le mode de la perte ou de la trahison du réel, Nathalie démontre qu'il s'agit là de la part la plus intéressante de ces textes d'auteurs. Elle le fait grâce

à une belle plume qui manie le sens de la formule mais aussi grâce aux courts extraits qu'elle a choisis avec soin pour leur beauté, mais aussi pour leur humour. Reparcourir Nerval, Gautier, Chateaubriand, Flaubert ou Lamartine en sa compagnie, c'est être traversé d'une envie très forte de les relire et de les ré-explore. Savante mais jamais jargonnable, subtile sans jamais donner l'impression de surinterpréter, Nathalie Solomon nous permet d'expérimenter un vrai plaisir de lecture qui confère à son étude critique les qualités de l'essai. Il me serait absolument impossible de rendre compte de toutes les conclusions auxquelles elle parvient et qu'elle exprime avec une acuité rare, mais elle parvient magistralement à sortir de l'aporie d'une lecture strictement réaliste des récits de voyage, elle décortique les modes de leur « romanisation » et annonce ce qu'elle appelle une nouvelle topologie de ce type de récit. De façon plus sous-jacente, on peut dégager une forme de lecture contractuelle où au fond, aucune des deux parties n'est dupe, ni de la poétisation possible d'un réel qui échappe toujours à celui qui y est confronté, ni des attentes stéréotypées de ceux qui lisent les récits et qui veulent rêver depuis leur fauteuil. Anne-Gaëlle Weber nous a rappelé qu'« à beau mentir qui vient de loin », mais pour des voyageurs qui ne sont pas des savants, bien que ponctuellement ils puissent chercher à nous le faire croire, les catégories du mensonge et de la vérité ne sont pas absolument pertinentes. Si l'ouvrage n'est pas entièrement neuf, il sait renouveler l'analyse du genre tant par un ton que par une langue qui allient le sérieux scientifique et l'agrément d'un bel itinéraire.

Fiona McIntosh-Varjabédian
Université de Lille, Alithila.

Molière, *Théâtre complet*, édition de Charles Mazouer, tome I, 2016, 940 p., tome II, 2018, 998 p., Paris, Classiques Garnier

Quoi de neuf ? Molière.

Si du moins on veut bien regarder ses pièces au plus près et en proposer une approche enrichie certes de tous les apports critiques les plus récents mais sans pour autant vouloir, sous prétexte impérieux de nouveauté, imposer une vision préalable privilégiant le point de vue plutôt que l'œuvre elle-même. C'est la démarche, d'une humilité qui traduit autant de savoir que de rectitude éditoriale, qu'adopte Charles Mazouer, en proposant donc une nouvelle édition du *Théâtre complet*, remplaçant, dans les classiques jaunes, la vieille, mais non périmée, édition de Robert Jouanny, comme, dans la Pléiade, l'édition Forestier est venue remplacer la vieille, mais moins que jamais périmée, édition de Georges Couton. Car tel est bien le lot des grandes œuvres : elles appellent, au fil des années, sinon une mise au point, du moins une mise à jour accordée aux progrès de la connaissance.

Charles Mazouer procède, pour aborder Molière, de la même et juste façon qu'il avait faite dans la belle étude qu'il avait donnée naguère du *Théâtre français de l'âge classique*, dans laquelle il avait déjà, d'ailleurs, fait une large place à Molière (un bon tiers des 750 pages du Tome II, consacré à "l'apogée du classicisme", qui recouvraient l'ensemble des années 1650-1680). Mais ici, plus encore qu'à une approche historique et analytique de la scène théâtrale, c'est à la source première qu'il s'attache : les textes. Molière avait conçu l'idée de publier lui-même son Théâtre complet, pour lequel il prit un privilège, mais sans pouvoir l'exploiter de son vivant. Du fait même que la première édition fiable de cedit Théâtre n'intervint qu'en 1682, neuf ans après sa mort, sans donc qu'on puisse avoir l'assurance qu'il se fût agi là de l'édition que lui-même eût considérée comme définitive et correspondant à ses vœux, l'établissement du texte, à partir, pour chaque pièce, de l'édition de référence choisie, est en soi un indicateur de l'esprit dans lequel est conçue l'entreprise. La chose est, pour ce qui est de l'édition ici proposée, claire : Charles Mazouer va à ce qui est le plus probable et le plus communément admis. À savoir les éditions originales pour toutes les pièces que Molière a pu lui-même éditer séparément, et le texte de 1682 pour les sept qui n'ont pas été publiées de son vivant. Pour ce qui est des seize pièces figurant dans les deux premiers tomes à ce jour parus et dont il est ici rendu compte, le seul cas litigieux concerne *Dom Juan*, dont on sait que deux éditions posthumes, de 1682 et 1683, donnent des textes sensiblement différents, du fait des passages censurés dans la première et des incertitudes portant sur la seconde. Dans le doute, et contrairement à la tendance nouvelle qui privilégie le texte de 1683, Charles Mazouer en reste plus classiquement à celui, plus souvent adopté, de 1682, en l'assortissant d'un large choix des variantes nécessaires.

On voit là quelle ligne directrice est celle de ce *Théâtre complet* : aller au plus sûr, entériné par la tradition, c'est-à-dire en suivant l'ordre

chronologique de la création des pièces, et commencer par exemple par le commencement, à savoir par les deux farces généralement considérées comme provenant du répertoire farcesque de la troupe itinérante de Molière, *La Jalousie du Barbouillé* et *Le Médecin volant*, que Georges Forestier et Claude Bourqui, dans leur édition de La Pléiade, déplacent, eux, comme incertaines, en fin de volume. Ce qui n'est pas, évidemment, innocent, lorsqu'il s'agit de savoir si le Barbouillé est bien l'esquisse première et encore tremblée de ce personnage achevé que sera George Dandin, comme Charles Mazouer et la plupart des moliéristes le croient, ou s'il n'en est qu'une réplique maladroite tirée de la comédie pour en exploiter après coup le succès. De même, les choix faits par Charles Mazouer concernant la graphie et la ponctuation vont-ils dans le sens de la raisonnable cohabitation entre le respect mesuré des formes originales et la modernisation rationnelle de ce qui doit l'être. Refusant ainsi « le fétichisme à la mode pour la ponctuation originale », il offre à lire un texte que n'encombre pas le vétilleux respect de pratiques typographiques dont on n'ignore pas à quel point elles étaient, d'un atelier et d'un tirage à l'autre, incertaines et la plupart du temps fantaisistes (ce que sait pertinemment tout éditeur d'un texte du XVII^e siècle, par exemple de Scarron, comme il m'est arrivé de l'être, aux prises avec un maquis éditorial ayant tout des profondeurs obscures d'une jungle !).

Le texte le plus sûr étant ainsi posé, reste la façon de le présenter. Dans la copieuse introduction générale qui ouvre donc les cinq volumes prévus (les trois à venir devraient s'échelonner jusqu'en 2022), Charles Mazouer procède avec la même humilité prudente et le même bon sens analytique que pour l'établissement des textes. Il peut d'autant mieux légitimer sa démarche que rien de ce qui s'est écrit dans les dernières décennies (et même avant) ne lui est étranger. Et le premier mérite de sa présentation est d'offrir un large panorama de la critique moliéresque, d'autant plus méritoire que celle-ci est tout à la fois abondante et volontiers conflictuelle. Lire les pages générales qu'il propose tout au long de cette entrée en matière, c'est pouvoir du coup se faire une idée au plus juste d'un "Molière aujourd'hui", dont il se fait le commentateur et, souvent, le critique. Ainsi qu'en est-il de la "galanterie", qui passerait presque à présent pour le fin mot du théâtre moliéresque ? « La simplification, juge-t-il, paraît bien discutable. » Et de l'évolution que certains croient devoir relever dans la dramaturgie moliéresque ? « J'en doute un peu », avance-t-il, circonspect. Et quid de l'importance donnée, dans cette dramaturgie, au procédé de la répétition ? « Vue intéressante et nouvelle, mais sans doute trop systématique et trop peu soucieuse d'herméneutique, car le choix des formes et de la manière dépend de la pensée », nuance-t-il, en assortissant sa réflexion d'une formule qui pourrait résumer l'esprit même de son approche : « Il faut introduire de la souplesse et de la diversité dans l'analyse de la composition des œuvres de Molière. »

Ce qu'il fait bien, à n'en pas douter. « Interpréter de bon biais », comme il le dit à propos du *Tartuffe* et de *Dom Juan*, voilà la question ! Se garder « de certains excès de la critique », refuser les partages trop « raides » qui veulent « séparer, ou même opposer, les ambitions de l'homme, le talent de l'homme de théâtre, le génie de l'écrivain et la pensée du moraliste », voilà le défi ! Il est parfaitement tenu, dans un texte liminaire qui, passant successivement en revue l'aventure théâtrale, la dramaturgie comique et le moraliste en son temps, propose une vue unifiante et unitaire de la diversité de l'œuvre et de la richesse du génie moliéresque. Idées fortes, que l'on retrouve dans la présentation consacrée ensuite à chaque pièce, et qui donnent également son unité à la démarche éditoriale. Avec, sans doute, quelques points ici et là que l'on aurait peut-être aimé voir développer : ainsi de l'histoire et de l'analyse des mises en scène et des interprétations, juste évoquées en fin d'introduction ; ou encore, pour telle pièce, tel éclairage mis sur ce qui peut poser problème, par exemple dans *L'École des femmes*, la question du décor, si importante pour une comédie qui se passe autour d'une porte, à la fois dehors et dedans, et qui posait tant de problèmes à Louis Jovet. Mais dans tout "tout Molière", l'exhaustivité relève de l'impossible...

D'autant que, dans cet édifice considérable où l'on voit, au pied du mur, toute la maîtrise et les connaissances du maçon (les annotations fournies, la chronologie minutieuse, les annexes substantielles, la bibliographie abondante et les index copieux en font foi), celui-ci apporte, ce qui n'est pas rien, sa propre pierre à l'édifice, laquelle n'est pas de simple ornementation mais constitue bel et bien un des matériaux de base de l'œuvre elle-même, dont on peut d'ailleurs s'étonner qu'il ne soit pas plus souvent mis en avant. Toute l'analyse que Charles Mazouer fait de ce théâtre qu'il publie dans son intégralité éclaire en effet celui-ci à la lumière qu'il restitue de ce genre que Molière invente, et qui occupe une part considérable, la moitié pratiquement, dans sa production : la comédie-ballet. À travers elle il montre que s'exprime au mieux ce qui est le principe axial de la sagesse comique du dramaturge, autour duquel s'organisent tout son théâtre, et toute sa pensée : le plaisir, qui gomme la gravité du réel, qui désarme le mal, qui permet le rêve d'un monde habitable. L'idée d'associer la musique et la danse à la comédie en fut la géniale traduction en termes de spectacle. De la danse, les pas se sont perdus. Mais de la musique, il reste les partitions. Et ce n'est pas le moindre apport de l'édition de Charles Mazouer que d'en offrir la transcription en notation moderne. Voici donc le texte de Molière accompagné enfin, ici pour *Les Fâcheux*, pour *Le Mariage forcé*, pour *Les Plaisirs de l'île enchantée* et *La Princesse d'Élide*, par les airs originaux.

Alors, quoi de neuf ? Molière, et Lully, Charpentier, Beauchamp...

Jean Serroy

La REVUE DES SCIENCES HUMAINES
a publié récemment
les cahiers spéciaux et numéros thématiques suivants :

- | | |
|--|--|
| 153 : Aspects du Décadentisme
européen.
Fictions du XVIII ^e siècle | 179 : La Lettre, la figure, le rébus
dans la poétique de la Renaissance |
| 154 : La Représentation | 180 : Récrire - Traduire |
| 155 : L'Utopie | 181 : Gustave Flaubert |
| 156 : Hugo | 182 : Lumières, philosophie
impure ? |
| 157 : La Peinture et son discours.
Le roman : thèmes, obses-
sions, structures | 183 : Moyen Âge flamboyant : XIV ^e -
XV ^e siècles |
| 158 : Problèmes de la Traduction.
Aspects de l'humanisme
jésuite au début du siècle | 184 : André Breton |
| 159 : Le Cinéma en savoir... | 185 : La Littérature dans la philo-
sophie |
| 160 : Naturalisme | 186-187 : La Machine dans l'imagi-
naire (1650-1800) |
| 161 : Rousseau | 188 : Le Monstre |
| 162 : Le Mélodrame | 189 : Le Texte et ses réceptions |
| 163 : Rhétorique du proverbe | 190 : Des poissardes au réalisme
socialiste |
| 164 : Matisse, Max Ernst, Albert
Ayme, Furetière, Flaubert,
Hugo, Vallès. Parler Argot | 191 : Récits de vie (théoriques-
expériences) |
| 165 : Le Social, l'imaginaire, le
théorique ou la scène de
l'idéologie | 192 : Récits de vie (écritures) |
| 166 : Mythe de l'origine des lan-
gues | 193 : Rimbaud à neuf. Surréalistes |
| 167 : Théâtralité hors du théâtre | 194 : Visages du Sommeil |
| 168 : Écriture, féminité, féminisme | 195 : Lettres d'écrivains |
| 169 : Giono | 196 : La Citation |
| 170-171 : Joris-Karl Huysmans | 197 : Klossowski |
| 172 : L'Histoire en question | 198 : Médecins et Littérateurs, 1 |
| 173 : Neuf études québécoises | 199 : André Gide |
| 174 : La Littérature dans l'école.
L'école dans la littérature | 200 : Le Ballon |
| 175 : Honoré de Balzac | 201 : Sémiotique et discours litté-
raire |
| 176 : Enjeux de l'occultisme | 202 : Marguerite Duras |
| 177 : L'Effet de lecture | 203 : Alfred Jarry |
| 178 : Jules Laforgue | 204 : Écrivains dans la guerre |
| | 205 : Musique et Littérature |
| | 206 : Georges Bataille |
| | 207 : Georges Bernanos |

- | | |
|---|--|
| 208 : Médecins et Littérateurs, 2 | 242 : Villiers de L'Isle-Adam |
| 209 : Écrire le paysage | 243 : Faire Visage |
| 210 : Photolittérature | 244 : Pascal, l'exercice de l'esprit |
| 211 : Rêver en France au XVII ^e
siècle | 245 : Homo Viator |
| 212 : Restif de la Bretonne | 246 : Claude Louis-Combet |
| 213 : Penser la communauté | 247 : Chateaubriand inconnu |
| 214 : Immobiliers à grands pas.
Écriture et voyage | 248 : La Nuit |
| 215 : L'Œuvre-texte | 249 : Louis-René des Forêts |
| 216 : Blaise Cendrars | 250 : Pierre Jean Jouve |
| 217 : Nathalie Sarraute | 251 : Hagiographie |
| 218 : La Tour | 252 : Usages de l'oubli, 1 |
| 219 : L'Écrivain chez son éditeur | 253 : Maurice Blanchot |
| 220 : Claude Simon | 254 : Morale et fiction aux XVII ^e et
XVIII ^e siècles |
| 221 : Narrer. L'art et la manière | 255 : Jaccottet en filigrane |
| 222 : Récits d'enfance | 256 : Usages de l'oubli, 2 |
| 223 : Sur quatre poèmes de
Paul Celan. Une lecture à
plusieurs | 257 : « Qui n'a désiré les anges ? ».
Barres au présent |
| 224 : Le Biographique | 258 : Le Désert l'espace et l'esprit
(Moyen Âge-XX ^e siècle) |
| 225 : L'enfance de la lecture | 259 : Les frères Goncourt |
| 226 : George Sand | 260 : Pascal Quignard |
| 227 : Primitivismes | 261 : Petits coins.
Lieux de mémoire |
| 228 : Ponge à l'étude | 262 : Lire Dalí |
| 229 : Adorno | 263 : Paradoxes du biographique |
| 230 : Jean Lorrain : vices en écriture | 264 : Des fleurs pour vous |
| 231 : Mémoire(s) de l'Europe.
Enjeux philosophiques et
politiques | 265 : Faut lire Follain |
| 232 : Michel Tournier | 266/267 : Le livre imaginaire |
| 233 : Cocteau | 268 : Sur Barthes |
| 234 : Les Arts du Diable | 269 : Martyrs et martyrologes |
| 235 : Imaginer Maupassant | 270 : Mérimée, écrivain |
| 236 : Le Livre total | 271 : Libertin, mon ami... |
| 237 : André Breton | 272 : Paul Morand |
| 238 : Auteur, autorité | 273 : Marges du Dialogue |
| 239 : Witold Gombrowicz | 274 : Fargue.. variations |
| 240 : Le Conflit d'interprétations | 275 : L'Évanouissement |
| 241 : Joë Bousquet | 276 : La poésie en procès |
| | 277 : Panorama Gautier |
| | 278 : Le reste, la relique |
| | 279 : Mémoires de Paul Claudel |

- 280 : Le Vrai et le Vraisemblable
rhétorique et poétique
- 281 : L'Imaginaire de l'électricité
- 282 : Le haïku vu d'ici
- 283 : La Valeur
- 284 : Lieux dits
- 285 : Forces de Verlaine
- 286 : Poésie, esthétique, éthique
- 287 : La dernière œuvre
- 288 : Les espaces de la voix
- 289 : Le nu en toutes lettres
- 290 : Les Vies parallèles
d'Alexandre Dumas
- 291 : Marivaux, moderne et liber-
tin
- 292 : Affinités électives
- 293 : Marie NDiaye
- 294 : Lectures du panorama
- 295 : Préfaces et manifestes du
xix^e siècle
- 296 : Bestiaire des Lumières
- 297 : Gérard Macé
- 298 : Réinventer le roman dans les
années vingt
- 299 : Le roman parle du monde
- 300 : Littérature et architecture.
Lieux et objets d'une ren-
contre
- 301 : Transmission et filiations
- 302 : Ego Hugo
- 303 : Le génie créateur à l'aube de
la modernité (1750-1850)
- 304 : Le dire du peu
- 305 : Aragon. Une écriture au car-
refour
- 306 : L'écrivain critique
- 307 : Apollinaire en archipel
- 308 : Autour des écrits autobiogra-
phiques de Sartre
- 309 : Entours d'Édouard Glissant
- 310 : Photographie et littérature.
Frictions de réel
- 311 : Les Mondes d'un écrivain-
voyageur : Pierre Loti
(1850-1923)
- 312 : Nouvelles sans récit. Une
crise de la narration dans la
fiction brève (1900-1939)
- 313 : Énigmes d'*Une saison en
enfer*
- 314 : Résonance : l'accord du
poème
- 315 : Poisons
- 316 : Politiques de Ponge
- 317 : Robert Pinget. Inédits
- 318 : L'écrivain et son peintre
- 319 : Espaces phototextuels
- 320 : La France des solidarités
(mai 1968-mai 1981)
- 321 : Le savoir historique de la
littérature contemporaine
- 322 : Antoine Volodine et la
constellation « post-exotique »
- 323 : Balzac et l'*homme social*
- 324 : Les savoirs littéraires
- 325 : Yves Ravey. Une écriture de
l'exigence
- 326 : Écrits de guerre : laboratoires
esthétiques
- 327 : Poétique du nom propre
- 328 : Zoopoétique
- 329 : Orphée dissipé. Poésie et
musique aux xx^e et xxi^e
siècles
- 330 : Nouveaux savoirs franco-
phones
- 331 : La Littérature au risque des
médias
- 332 : Michel Deguy
- 333 : Ce qui parle en moi
- 334 : Les formes de l'enquêteur
- 335 : Carnets, journaux
- 336 : Les espaces des avant-gardes

La *Revue des Sciences Humaines* publiera,
parmi ses prochains numéros, des ensembles d'articles
sur les sujets suivants :

La signature en partage
Jean-Louis Giovannoni
Contre Mallarmé

Bon de commande
à adresser à
Revue des Sciences Humaines

Université de Lille
B.P. 60149 – 59653 Villeneuve d'Ascq Cedex

E-MAIL : chantal.legrand@univ-lille.fr

Je désire recevoir . . . exemplaire(s) de l'ouvrage suivant :
au prix de 28 €, frais de port en sus

ABONNEMENT : 1 an France 89 € – Étranger 95 € (frais de port inclus)

VENTE AU NUMÉRO : France 28 € – Étranger 30 € (frais de port en sus)

Je vous règle ci-joint par :

- ☐ chèque à l'ordre de la *Revue des Sciences Humaines*
- ☐ virement à notre compte R.S.H., Crédit Lyonnais
Bd. Victor Hugo à Lille. Compte 050004 V
- ☐ virement à notre CCP Lille, 227868 C

Nom.....Prénom.....

Adresse.....

.....

Date

Signature

ABONNEMENT

L'abonnement part du 1^{er} janvier
de chaque année.

Prix de l'abonnement, frais de port inclus :

1 an France : 89 €. TTC

Étranger : 95 €.

VENTE AU NUMÉRO

Frais de port en sus :

France : 28 €. TTC

Étranger : 30 €.

ABONNEMENT ET VENTE AU NUMÉRO

Chantal Legrand

Université de Lille

B.P. 60149 – Rue du Barreau

59653 Villeneuve d'Ascq Cedex

EMAIL : chantal.legrand@univ-lille.fr

RECENSIONS

Les ouvrages adressés pour compte rendu doivent être envoyés à

Frédéric Gendre

Université de Lille

B.P. 60149 – Rue du Barreau

59653 Villeneuve d'Ascq Cedex

Achevé d'imprimer

sur les Presses de l'Université de Lille.

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2020

Commission Paritaire 221 E

ISSN : 0035-2195

ISBN : 978-2-913761-84-1 / Imprimé en France.

